NUMERO ESPECIAL

20 pesetas

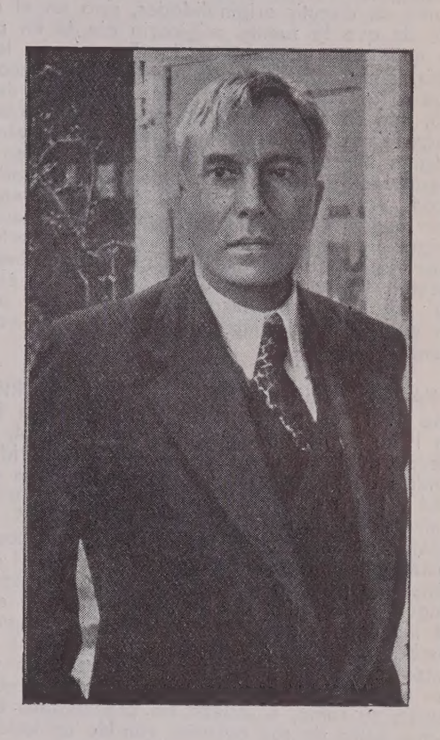
índice
de artes y letras

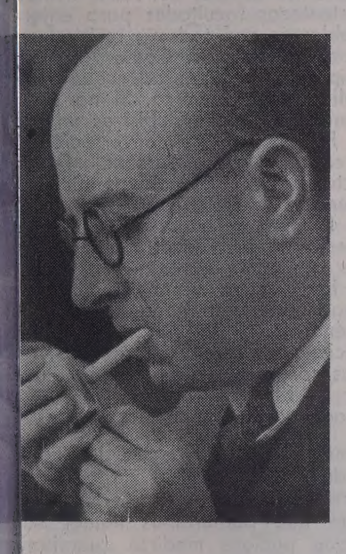
O XII - NUM. 120 EDICION ESPAÑOLA - DICIEMBRE 1958 PRECIO: 20 PTAS.

ósito legal M. 40-1958

Pasternak

Cinco páginas, un texto y poemas del notable escritor ruso, último Premio Nobel



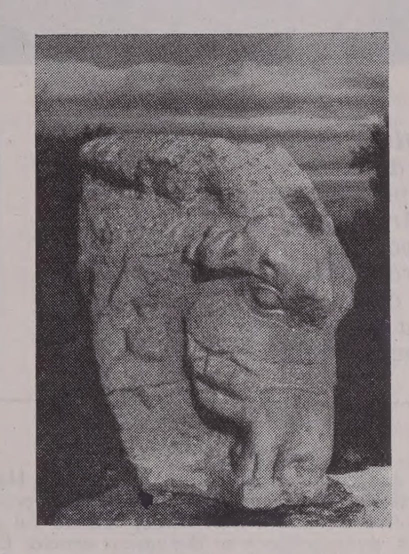


DAMASO ALONSO

Sesenta años de trabajo creador.

Con este motivo, INDICE dedica unas páginas de homenaje al poeta.

Texto del propio Dámaso Alonso, fotografías y un estudio crítico por Vicente Gaos.



ESCULTURA GALLEGA

Estudio de Luis Trabazo sobre *Otero Besteiro.*

«Cobiza do lonxe». Codicia o ansia de lo lejano.

«La obra que hemos visto de él anuncia ya al escultor de gran porvenir, al escultor de raza.»

NA AVENTURA INTELECTUAL ESPAÑOLA

L MAGISTERIO E ZUBIRI

Por E. GOMEZ ARBOLEYA

estos días cumple Xavier Zubiri sus sesenta años. sido precisamente el país en que la vida univer- ia europea consiguió una de sus más altas cimas íficas, Alemania, donde de modo más solemne y ico se acostumbraba a celebrar los años de un esor, artista o político. Lo anterior no descansa en la hondura del sentimiento nórdico, tópico re- lo que lleva en sí algo de verdad, sino en dos dades más mostrencas y como mensurables: una llas, el sentido de la convivencia, que hace que n haya recibido el supremo don que procura personalidad excelsa, no regatee su gratitud pú- ni forme inmediatamente una bandería o par- para combatir por su cuenta; otra, la capacidad nizadora que sabe divisar con tiempo las oca- s importantes y canalizar hacia ellas las ener- necesarias. No sé, o no quiero saber, cuál de condiciones falta en este trozo de tierra que na tocado habitar, pero creyendo firmemente que i es una figura nacional, no quiero dejar de rar esta ocasión, y hago lo único que cabe al iduo: saltar como espontáneo al ruedo público decir, como Dios le dé a entender, lo que es nvicción más profunda y entrañable.

CREO QUE EN ELLO ME PUEDE AYUDAR, no mi devoción y vinculación intelectual y personal aestro, sino mi condición de sociólogo. Muchas s se olvida que la vida intelectual es vida so- y que, por tanto, los hechos de la inteligencia ienen únicamente una significación ideal, sino an engarzados en la sutil y compleja trama de da pública y toman allí figura histórica y relie- pecífico. Es en este conjunto donde se da una ue la sociología actual ha sabido captar con lar finura: la importancia de los grupos peque- íntimos. La vida intelectual como vida pública

(*Pasa a la página siguiente.*)

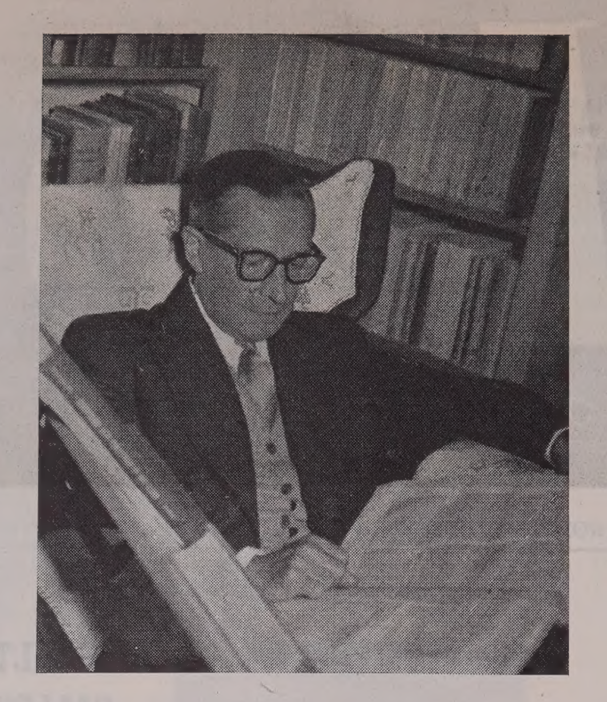


Un excepcional texto de Zubiri, en página 3

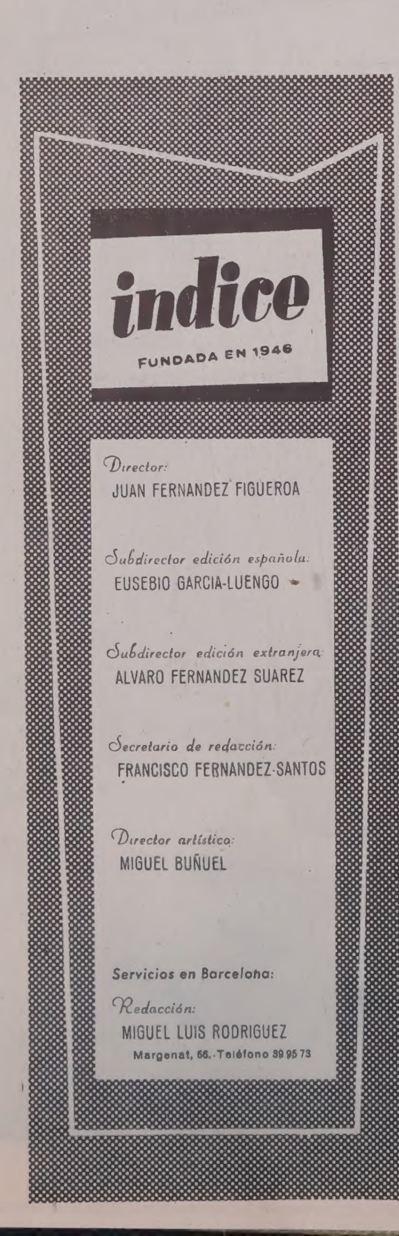
(*Viene de la página anterior.*)

no transcurre sólo en los gruesos rasgos multitudinarios cuya expresión última y excelente puede ser la lista bibliográfica de publicaciones que alcanzan a un extenso público; sino también se ejecuta desde sus comienzos helénicos hasta nuestros días, en los grupos pequeños, **face-to-face**, en donde nace la fuerza del ejemplo, de la incitación o enseñanza, que pueden variar el rumbo entero de una minoría, y extenderse, en círculos más amplios, personales o impersonales, a innumerables campos. En este caso, se producen dos hechos peculiares que dan su importancia y dificultad al fenómeno que se trata de examinar: el saber comunicado o aprendido se «socializa» en una forma distinta al saber impreso: es casi propiedad de cada uno, y olvida su fuente u origen; lo cual no debe tomarse en el sentido mezquino de discutir originalidades, sino en el más noble de que la fuente originaria pierde en precisión lo que gana en importancia. Esto de un lado. De otro, junto a la injusticia consciente o inconsciente que lo anterior representa para la figura del maestro, aún se le puede hacer otra más grave: la de negarle sus derechos al medirlo con el metro de la página impresa. Las dos dificultades tienen distinta importancia: la primera, plantea en realidad un delicado problema de sociología de la inteligencia, que está engarzado con el más amplio de determinar el origen personal de muchas vigencias colectivas. La segunda, en su forma extrema, olvida un hecho elemental. La producción científica impresa es decisiva: pero no es la única forma en que se configura un acontecimiento intelectual, incluso de valor nacional.

XAVIER ZUBIRI SE DOCTORA EN MADRID en el año 1921; es profesor de Historia de la Filosofía en 1926; desde entonces, hasta el año 1954, ha profesado públicamente, casi siempre en Madrid. Su actividad de profesor se ha ejercitado en la universidad y fuera de ella. En la Facultad de Letras de la Universidad de Madrid, desde 1926 a 1936; en Barcelona, durante dos años; en cursos públicos de carácter extrauniversitario, de 1945 a 1954. El conjunto tiene una primera nota tan evidente y precisa, que ningún observador de la vida intelectual española de las últimas décadas se atreverá a negar. Zubiri suscita desde sus comienzos una ingente fe y esperanza colectivas. Sus clases universitarias no sólo son seguidas con entusiasmo por sus audiencias presentes; su fama, e incluso las precipitadas e imperfectas notas de sus oyentes, van de un lado a otro de la geografía hispana. Soy, respecto a ello, un testigo de excepción. Cuando Zubiri comienza a profesar, estudiaba yo en la Universidad de Granada. Los mejores maestros de ella nos hacen partícipes de su fervor; un compañero entrañable, caído en los tristes años de la guerra, me presta los primeros apuntes. Soy un español como otros muchos que ha comenzado a ser discípulo de Zubiri antes de conocerlo en su escueta realidad física. Sus primeras publicaciones, que culminan en el estupendo libro **Naturaleza, Historia, Dios**, confirmaron y acrecentaron esta expectativa devoción. Más tarde, cuando fuí a Buenos Aires, pude calibrar su dimensión exacta. En Buenos Aires, Zubiri era tan conocido y admirado como en Madrid. Este hecho social difuso toma una forma concreta en los cursos públicos que se celebraron desde 1945 a 1954, de los cuales fuimos organizadores, primero, don Carlos Jiménez Díaz y Pedro Laín Entralgo, y luego, yo. La dinámica de estos cursos era muy simple: bastaba para la inscripción una carta dirigida a un grupo de personas. Los resultados fueron sorprendentes. Sorprendentes ya por esto: los cursos duraron, con una curva ascendente de matrícula, hasta que se interrumpieron por la necesidad del maestro de tener todo el tiempo por suyo; en la matrícula figuraba un grupo estable de los distintos especialistas madrileños, en diferentes disciplinas científicas; por los cursos desfilaron los visitantes más ilustres, llevados por alguno de los asistentes; durante todos los años, un equipo de taquígrafos tomó las explicaciones dadas, y los oyentes acumularon notas y apuntes. Pocas veces, según mis noticias, se ha dado un espectáculo semejante: una especie de academia no institucionalizada, cuya estabilidad reposaba en una enseñanza pródigamente dada y ávidamente recogida; en una personalidad rectora de uno de los más vivos grupos de especialistas españoles.



> *INDICE se honra publicando el texto de Xavier Zubiri que va en estas páginas, así como los de Gómez Arboleya y del Campo que le acompañan, como homenaje a nuestro eminente filósofo en su sesenta cumpleaños. También agradece a Benjamín Palencia su colaboración.*



Tales cursos no constituían sólo un excepcional fenómeno sociológico, sino uno de los más altos espectáculos intelectuales, a los que he tenido la fortuna de asistir. Y analizar alguno de sus caracteres quizá nos descubra la magia e influencia de Zubiri, que reputo decisivas para la vida española de los últimos treinta y cinco años.

LO QUE SORPRENDIA EN PRIMER TERMINO en los cursos, y lo que sorprende en cualquier página impresa de Zubiri, es el estilo. Si se me permite, diré que comparando las dos fuentes, oral y escrita, de la expresión, se aprecia que la originaria es la hablada. La nerviosa y rápida elocución del profesor, aprieta la prosa. Esta no parece tener curvas: todas son líneas rectas, de una excepcional concisión. La apretada arquitectura de la prosa opera su primer efecto en cada una de las palabras. No sé si será cierto, como se dice, que los diamantes han resultado por efecto de presiones gigantescas: lo que sé es que en esta elocución presionante, cada palabra es como una piedra preciosa. De la nerviosa elocución de Zubiri ha resultado una belleza especial: la belleza desnuda de un lenguaje que sostiene cada una de sus afirmaciones apoyándolas unas en otras, sin argamasa retórica; y el redescubrimiento incesante de tesoros semánticos, dormidos largo tiempo en nuestro idioma. Tal estilo tiene precedentes e influencias. Debo confesar que siempre me ha recordado dos géneros, aparentemente distintos, pero no sin íntima conexión. De una parte, una relección o disputación escolástica; de otra, un tratado científico moderno. En el mejor estilo de relección, Zubiri plantea las cuestiones, acumula interrogantes, analiza dificultades, seria los resultados; y en todo ello, el esquematismo no mata la vida, sino la reduce a su última expresión. De lo que se trata es de presentar la realidad, y de no velarla, ni aun con la palabra. La palabra debe ser un signo preciso, casi una fórmula. De aquí la otra semejanza. En este conjunto riguroso y esquemático, resuena toda educación científica. El resultado es, por lo pron curioso. Apenas hay en toda la moderna cultu española un hombre menos «literario», pero apen hay otro que haya creado una forma tan alta expresión, cuya influencia puede discernirse en sector amplísimo de la actual prosa hispánica. M dejemos esto de lado, y que cada cual examine conciencia.

EL ESTILO ES CIFRA DE LA PERSONALIDAD. rigor mental se expresa en la precisión terminoló ca. «Cuando el hombre habla, son las cosas las q hablan en él. Esto es esencial del hablar: son cosas las que hablan.» Lo que ha hablado para dos los españoles a través de la espléndida eloc ción de Zubiri ha sido ni más ni menos que esto: realidad, tal como puede deducirse del saber pa do y presente, del estado del saber en estos últim treinta y cinco años. La anécdota del suceso tie muchas y sabrosas implicaciones. Zubiri es uno los escasos europeos que ha intentado abarcar saber múltiple y riguroso en los campos más imp tantes y especializados. Con frase bella, Joaq Garrigues advirtió hace tiempo que «año tras a en trabajo constante y callado, Zubiri iba extendie do su estudio a todos los campos del saber huma empleando sus portentosas facultades para enter se de aquellos problemas que todavía resisten a investigación de los especialistas. Como Anaxim dro, Zubiri es el tipo de gran pensador que se e frenta con la totalidad del Universo. Si no sono a paradoja, podríamos decir que Zubiri es un esp cialista universal». Por eso, en su conversación p vada desfilan a veces recuerdos personales de grandes figuras rectoras de estos decisivos años: d de Einstein a Benveniste; de Ortega a Heidegger; Schroedinger a De Broglie; de Labat a Spemann, cétera. Zubiri, especialista en Filosofía, ha sido f a las exigencias de este saber universal que, querie do dar cuenta de las últimas razones, ha de con cer las razones particulares de cada sector de realidad. Una auténtica filosofía no puede hacer de espaldas a la ciencia: acceso subordinado, pe acceso al fin, a las cosas reales. Es esto lo que su sello particular al filósofo Zubiri, y lo que otorgado fecundidad nacional a su magisterio.

Porque si seguimos apurando la característica este hecho social de Zubiri, maestro, y de sus dis pulos hispanos, apreciaremos que lo anterior no da por resultado algo que pudiéramos llamar sab enciclopédico, y que pudiera medirse cuantitativ mente. Una enciclopedia es una mera suma de c nocimientos, y es difícil que la suma de lo particul pueda ofrecer más que particularidades. Muy al co trario, lo que estaba presente siempre ante los d cípulos era algo de una especial y excelente c lidad: el esfuerzo mismo de constituir una filoso auténtica, el magno espectáculo del filosofar cuanto tal. Este esfuerzo tenía que comenzar, o t minar, en una especulación sobre la realidad de l cosas que hay. La ampliación de las cosas que h va constituyendo progresivamente para el homb el ámbito de la realidad. El descubrimiento de nu vas regiones obliga a rehacer **ab initio** el problem de la estructura misma de la realidad. Lo que h mos presenciado a lo largo de estos años es el e fuerzo titánico por lograr una metafísica que co prenda toda la trayectoria histórica del hombre sus múltiples conquistas y saberes en una nueva n ción radical de la realidad, capaz de abarcar c justeza las distintas **rationes realitatis** que sucesiv mente han vuelto problemáticas las anteriores.

QUIZA ESTO RESULTE DIFICIL PARA EL lector c rriente. Una explicación suficiente lo haría aún m difícil. Lo único que querría quedara superlativame te claro es que en estos años de magisterio de Z biri hemos asistido a una nueva y arriesgada luc con el problema del ser para superarlo en una te ría de la realidad en cuanto tal, que culmina en curso 1953. Estilo, formación científica excelsa, misma mágica personalidad del maestro: todo servido a este acontecimiento dramático, el más n ble que ofrece la cultura humana. No sabemos que resultará finalmente de ello. Tovar recordal en otra ocasión al viejo Platón, luchando con ma riales siempre inacabados, mixtos, desigualmen elaborados, huérfanos de palabra: etapa esotéri que parece negarse a la expresión escrita.

Más sea cualquiera el final, lo cierto es que e riguroso y apasionado pensador ha convocado a dos los españoles que han querido seguirle a máxima aventura intelectual: la de cobrar conci cia de las realidades que tratan, y perseguir la r lidad en cuanto tal. De aquí la fecundidad de biri para todo especialista, y al par su trascenden de todo especialismo: su ardiente lucha consigo m mo y con las cosas.

AHORA QUE CUMPLE SUS SESENTA AÑOS, dámosle el homenaje de nuestra gratitud porque adoctrinó con su ejemplo, su palabra, la prodigi riqueza de sus conocimientos, y su arriscado y di deseo de perfección. El saber depositado en el cípulo puede tener una condición evanescente e precisa. Pero un magisterio auténtico puede co gurar un hecho social de tal envergadura que dure más que las mismas piedras. «Griego es t bién, aunque no lo parezca, el abolengo de tal tuación.»

E. G. A

Madrid, diciembre 1958.

EL PROBLEMA DEL HOMBRE

Por XAVIER ZUBIRI



Dibujo, por Benjamín Palencia.

...la última de las cuestiones tocantes a las estructuras radicales del hombre: la constitución del hombre como una sustantividad. Resumamos brevemente el camino recorrido en la última lección.

El hombre está compuesto de innumerables elementos sustanciales materiales y de un elemento sustancial anímico. Pero el hombre no es sólo un compuesto de sustancias sino una realidad sustantiva. No es lo mismo sustancialidad y sustantividad. Mientras las sustancias pueden ser formalmente muchas, la sustantividad es formalmente una. Incluso en el caso en que no haya más que una sustancia, su momento de sustantividad no se identifica formalmente con el momento de sustancialidad. La sustantividad es siempre superior a la sustancialidad. Pero que sean momentos distintos no significa que sean independientes. Toda sustantividad finita está intrínsecamente constituída por sustancias. Por esto es falso decir solamente que el hombre *tiene* cuerpo y alma, sino que es menester afirmar que el hombre *es* formalmente cuerpo y alma. Es absurdo concebir al hombre como algo (llámesele yo, vida o como quiera) respecto de lo cual su cuerpo y su alma fueran extrínsecos a lo que él es formalmente o tuvieran tan sólo carácter instrumental o medial para aquella su presunta realidad.

Colocados, pues, en este punto de vista de la sustantividad, nos preguntábamos en la lección anterior: primero, cuál es la radical y última e s t r u c t u r a sustancial que hace posible la sustantividad humana; segundo, cuál es el carácter formal de esta sustantividad; tercero, cuál es su posición en la sintaxis del universo.

1.º *Cuál es la posibilidad que últimamente constituye la sustantividad humana.*—Trátase de un ser viviente; por consiguiente su sustantividad, según vimos, se halla caracterizada por la independencia respecto del medio y el control específico sobre él. Ambas dimensiones se expresan en el orden operativo por la capacidad de dar una respuesta adecuada a los estímulos externos o a los procedentes de la intrínseca actividad que todo ser vivo lleva en sí mismo. En los organismos compuestos tan sólo de sustancias materiales, esta respuesta adecuada está asegurada, en principio, por la estructura y las funciones del organismo, dentro naturalmente de los límites de su viabilidad; las sustancias materiales aseguran, por tanto, su sustantividad biológica. No así en el caso del hombre, cuya riqueza específica, pero sobre todo, cuya hiperformalización hacen que en determinados niveles, la respuesta adecuada resulte problemática, indeterminada y azarosa. En dichos niveles, el hombre no puede mantener su independencia y controlar específicamente el medio y su propia actividad, más que haciéndose cargo de todo ello como realidad, esto es, poniendo en juego su inteligencia sentiente, propiedad del elemento sustancial anímico. La estructura s o m á t i c a nos coloca, pues, en la situación de tener que inteligir para asegurar nuestra sustantividad. Por consiguiente, la inteligencia sentiente es la radical y última posibilidad de sustantividad que el hombre posee. Es la posibilidad *radical,* pues la inteligencia entra en juego cuando el resto del organismo no es suficiente. Es la posibilidad *última* de hecho y solamente de hecho. En su virtud decimos que el hombre es un *animal de realidades.* La independencia y el control como características de su sustantividad, son una independencia y un control de las cosas externas e internas en tanto que reales, esto es, independencia y control de la realidad. Por esto el hombre no sólo tiene que habérselas con tales o cuales cosas específicamente determinadas, sino con la realidad cualquiera que ella sea. Nos preguntábamos entonces:

2.º *Cuál es el carácter formal de esta sustantividad.*—Este carácter se expresa diciendo que el hombre es una realidad personal. Pero esta afirmación no es más que un vocablo mientras no se diga concretamente qué es ser persona, y por qué el animal de realidades tiene sustantividad personal.

a) Personalidad no significa aquí originalidad, ni la mayor o menor riqueza mental de un hombre, sino algo más hondo que por lo pronto se expresa mediante el personal "yo". Este yo no es aquello a que se opone el no-yo en general; porque en este sentido el yo es lo más impersonal que cabe concebir. A lo que se opone el yo personal no es al no-yo en general sino a otros "yos" personales: al tú y al él. Pero esta oposición no es meramente numérica, como si se tratara tan sólo de tres ejemplares de la especie humana; si así fuera, serían tres unidades homogéneas e intercambiables. Pero no lo son; son, por el contrario, esencialmente irreemplazables en su diversidad. Su distinción es por lo tanto intrínseca y cualitativa. Es una distinción formalmente personal: "yo, tú, él", son intrínsecamente un "mí, ti, sí". El problema del yo personal remite así al problema del "mí". ¿Qué es el "mí"? Es una vivencia que envuelve un momento de mismidad: es lo que expresamos diciendo que yo soy "mí mismo". ¿En qué forma envuelve el mí la mismidad? No es una mismidad de mera identidad, como si se tratara tan sólo de un mí que es siempre el mismo; esto sería un mismo mí, pero no un mí mismo. Ser "mismo" pertenece al mí intrínsecamente como una nota estructural suya no en mera identidad, sino en profundidad, en "intimidad". Pero esta inclusión intrínseca de la mismidad en el mí no es un momento formal de la vivencia del mí en cuanto tal. Porque los caracteres de toda vivencia penden de la estructura "física" de la realidad en ella vivida, y a esta realidad es a lo que apunta la mismidad. De esta suerte el "mí mismo" nos remite a un estrato todavía más hondo: a la estructura real y pre-vivencial de la realidad que soy.

Pues bien, esta estructura consiste en que anteriormente a toda vivencia y como condición de toda vivencia de "mí mismo", yo soy mi "propia" realidad; soy una realidad que me es propia. Pero no pensemos que la estructura física a que aludimos es aquello que se expresa en ese "me". El "me" es una vivencia más honda y primaria que el "mí", pero al igual que éste no es más que una vivencia. La estructura física de que hablamos no está en el "me", sino en el "propia". A este momento de propiedad es a lo que apunta formalmente la mismidad. El "mí" y el "me" no son sino la vivencia formal y expresa de mi realidad "propia". Realidad personal no es sino realidad que es propia en cuanto realidad; es realidad sustantiva en propiedad. Por serlo, es por lo que la independencia frente a "la" realidad y el control sobre ella consisten en afirmarse en la propiedad de su sustantividad. Esta sustantividad de propiedad es, pues, lo que constituye la persona. La cuestión está en que digamos más precisamente en qué consiste esta "propiedad". Toda realidad es, en cierto modo, propia; tiene, en efecto, sus "propiedades" constitutivas. Pero en su realidad no va inscrita formalmente el ser propiedad; es propia, pero no consiste en propiedad. Pues bien, la realidad personal es "propia" en una doble dimensión, tiene "propiedad" reduplicativamente: es propia porque al igual que todas las demás cosas reales tiene sus propiedades, pero además porque *consiste formalmente* en ser propiedad en cuanto propiedad. Sólo a esta realidad debe llamarse realidad en propiedad. Esta realidad reduplicativamente propia es lo que significamos en la expresión "yo soy mío". Esto es lo radical: soy mismo porque soy mío. Y en esto consiste ser persona: en ser estructuralmente "mío". "Ser mío" es el fundamento estructural de la vivencia del "me", la cual es a su vez el fundamento de la vivencia del "mí" en cuanto mismo.

b) Esto supuesto, nos preguntábamos por qué el animal de realidades tiene sustantividad personal. La respuesta a esta pregunta pende de que digamos cuál es la nota estructural constitutiva de la "propiedad" en el sentido que acabamos de definir. Esta nota no es otra sino la radical y constitutiva capacidad de habérmelas con la realidad que soy en cuanto que soy y con la que me estoy habiendo. Y esta capacidad es justamente la inteligencia, porque la inteligencia consiste formalmente en la capacidad de enfrentarse con las cosas como realidad. Una realidad que tiene como propiedad (en el primer sentido de los dos anteriormente expuestos) la inteligencia, consiste formalmente en ser "propiedad" en sentido reduplicativo esto es en ser suya, si es sustantiva últimamente por su inteligencia. Por tanto, en estas condiciones, la inteligencia sentiente que hace del hombre un animal de realidades, *eo ipso* hace de él una realidad personal, un animal personal. Ser persona es el carácter formal de la sustantividad humana.

Llegados a este punto, introducía temáticamente una distinción esencial en esto que llamamos realidad personal, distinción que por ser esencial reclama también una terminología distinta. La persona del hombre, en efecto, puede significar el c a r á c t e r, por así decirlo, que este hombre cobra en y por el sistema de acciones de su vida; en ellas va c o b r a n d o figura propia y va apropiándosela en grado mayor o menor. Entonces, persona es en este sentido un concepto operativo. Pero persona puede y debe significar también el carácter estructural de una realidad cuyos actos pueden ser (aunque no siempre lo sean) personales en el sentido anterior, es decir, la estructura de una realidad que es raíz de su posible personalidad en sentido operativo y vital. Es un concepto constitutivo. Es esencial, a mi modo de ver, introducir este doble concepto constitutivo y operativo de persona. El no haber distinguido estos dos conceptos de la persona y el haberla designado con el vocablo único de personalidad ha sido fuente de no pocos errores en la filosofía y en la teología de todos los tiempos y especialmente del nuestro. Por ejemplo, la psicología actual de la personalidad envuelve mil veces errores filosóficos fundamentales en punto a la concepción de la persona humana. Pues bien, aquella distinción entre los dos conceptos de persona debe expresarse también en una distinción terminológica. Al carácter de la persona en sentido operativo he llamado *personalidad;* y al carácter de la persona en sentido constitutivo, es decir, a la realidad estructuralmente "propia", *personei-*

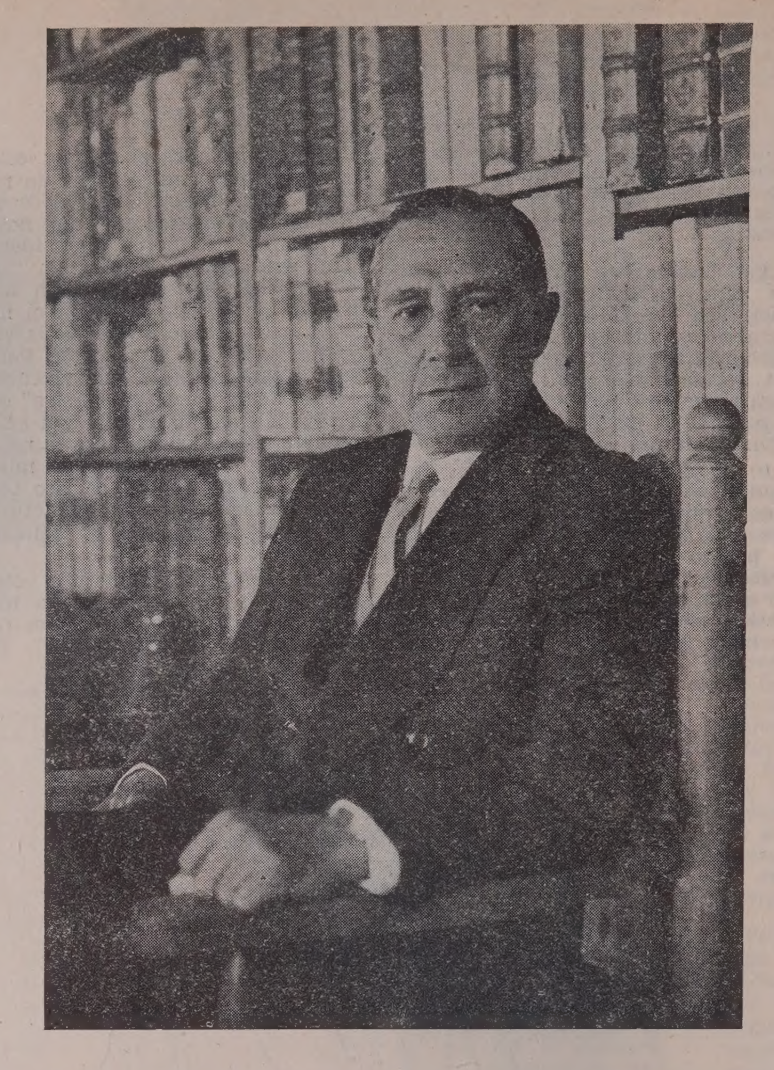
(*Pasa a la página siguiente.*)

Un paso en la historia del pensamiento contemporáneo

HACE ya cuatro años X. Zubiri hubo de hacer un alto en su magisterio filosófico para poder dedicarse a la tarea de redactar una gran obra de filosofía. Durante ocho años había expuesto su pensamiento en distintos cursos, donde abordaba de frente y sin evasivas, los grandes problemas de la filosofía y de la ciencia. De aquella gigantesca labor, fundada en una increíble sabiduría, quedan ahora unos 20.000 folios inéditos que son obra de creación pura, pues ninguno de esos cursos han tenido un carácter meramente histórico o expositivo.

Lamentablemente, Zubiri ha tenido que sacrificar esta actividad para detenerse a redactar sus cursos y poder ofrecérnoslos así en forma de libros. Allí encontramos, como es lógico, el núcleo mismo de su pensamiento filosófico.

En vísperas de la aparición de esta magna obra, que representará sin duda alguna un paso fundamental en la historia del pensamiento contemporáneo, quisiera ahora, si no exponer, por lo menos señalar algo (sólo algo) del punto de partida de esta nueva filosofía, tal como ha venido exponiéndolo el propio Zubiri a través de dichos cursos.



EN TORNO A LA FILOSOFIA

de X. ZUBIRI. - Por Alberto del Campo

CUANDO terminé de leer el "Ser y Tiempo" —me decía en alguna ocasión X. Zubiri— me preguntaba a mí mismo, ¿pero es que el cuerpo humano no tiene nada que ver con las estructuras fundamentales del ser del hombre?". En efecto, un conocido comentarista ha podido escribir recientemente que en el gran libro de Heidegger no se encuentran diez líneas sobre el problema del cuerpo y no dudamos que, como buen erudito, debe haberlas contado. ¿A qué se deberá, pues, esta extraña exclusión de problema tan grave?

Según enseña Zubiri, a partir de Descartes se ha tomado como nota esencial y definitoria del hombre, aquella que le separa de todos los demás seres del universo; consecuentemente con este modo de pensar, se ha deducido que todo lo que tenemos en común con los animales, en este caso el cuerpo orgánico, es inesencial y no debe entrar en la definición misma del hombre. El Pensamiento, el Espíritu, la Conciencia, el Dasein, la Vida y el Para Sí, han sido algunas de las notas elegidas por los distintos pensadores como las notas esenciales que definían el ser hombre. Sin embargo, no hay razón alguna para identificar lo común con lo inesencial. ¿O puede alguien creer con seriedad y responsabilidad que el cuerpo orgánico, aunque sea una condición que compartimos con los animales, es inesencial al hombre?

Consideremos, por ejemplo, el caso de la Conciencia. Si nos aplicamos a describir exactamente un acto consciente, tendremos que reconocer que lo consciente es sólo una dimensión característica de ciertos actos frente a otros que no lo son. Este carácter de ser "conscientes" que tienen ciertos actos es un carácter fundado sobre un acto físico y por tanto en sí y por sí no puede subsistir. Prueba de ello es que el acto consciente, para existir, debe ser ejecutado físicamente. La dependencia de lo consciente respecto del acto físico, es semejante a la dependencia del color respecto de la superficie en que aparece; sin superficie no hay color.

Hablar de la Conciencia —así con mayúscula y sustantivada— es una mera abstracción que no tiene más realidad que la que puede tener un color considerado independientemente de la superficie coloreada, es decir, ninguna. La Conciencia sola y aparte no existe, es una nota que ha sido abstraída de lo realmente existente —el acto físico consciente— y que luego ha sido sustantivada.

En consonancia con este enorme error, se cometió otro no menos importante y que
era su necesaria consecuencia; se pensó qu
se podía describir un acto de concienci
describiendo la conciencia que tenemos d
dicho acto. Ahora bien: la ecuación, *v*
sión = conciencia de visión es absolutamen
te falsa, pues, como ya hemos explicado, l
conciencia de visión supone la *ejecución d*
un acto físico que es un elemento consti
tutivo del acto, sin el cual no hay visión n
conciencia de visión. El hecho de que l
retina no se nos aparezca ante la concien
cia cuando describimos fenomenológica
mente el acto de visión, no significa que n
sea un elemento constitutivo de dicho acto
Más bien significa lo contrario, a saber: qu
la visión es algo más que la conciencia d
visión y que ésta no da razón de aquélla

Si la percepción fuera un acto meramen
te intencional, entonces la conciencia de
ver agotaría el acto de la visión, pero com
éste es fundamentalmente un acto físico, ne
cesariamente se le escaparán a la concien
cia los elementos más importantes de dich
acto. Esta simple consideración nos obligar
a abandonar el método fenomenológico, l
pura descripción de lo dado ante la con
ciencia, que nos aparecerá como un métod
radicalmente insuficiente.

Si nos atenemos, pues, a la realidad de la
cosas, la Conciencia no puede definir el se
del hombre, es sólo una nota abstraída d
la realidad física del acto consciente.

CON el único afán de precisar por con
traste la posición de Zubiri, repare
mos ahora que podemos formular idéntic
objeción tanto al Dasein de Heidegger com
a la Vida humana tal como la concibe Or
tega.

"El hombre —escribe Ortega— no tien
naturaleza. El hombre no es su cuerpo, qu
es una cosa, ni es su alma, psique, concien
cia o espíritu, que es también una cosa. E
hombre no es cosa ninguna, sino un drama
su vida, un puro y universal acontecimien
to que acontece a cada cual y en el qu
cada cual no es sino acontecimiento." E
hombre no se define, pues, ni por su cuerp
ni por su alma, sino por su vida, siend
ésta un puro acontecimiento, un quehacer
un programa de existencia, en suma, bio
grafía e historia. En griego existen dos vo
cablos para expresar lo que entendemos po
"vida": "zoé", de donde proviene nuestr
palabra "zoología" y que se refiere a l
vida animal, y "bíos", de donde provien
nuestra palabra "biografía" y que se refier
al modo de vivir, a la vida en su sentid
histórico. En este último sentido es com
Ortega concibe la vida —como biografía—
con total olvido de la vida como "zoé".
este es un grave error porque es un erro
en el punto de partida de su filosofía. Par
Zubiri, en cambio, esta oposición entre bío
y zoé es falsa. En su concepto, vivir es po
seerse y esto significa que la biografía es só
lo el *modo* de poseerse de una realidad cuy
estructura es sentiente y transcurre en e

(Pasa a la página 32.

EL PROBLEMA DEL HOMBRE

(Viene de la página anterior.)

dad. La personalidad es algo que se va haciendo, que se va adquiriendo y formando, que incluso se puede ir deformando y perdiendo a lo largo de la vida, y que desde luego se va modificando en todo instante de ella. Nunca se es *lo* mismo en el rigor de los términos. En cambio, la personeidad, como carácter constitutivo y estructural del animal de realidades, es algo que se posee desde el primer momento de la concepción, y que jamás varía: siempre se es *el* mismo. La personalidad es algo a que se llega, es un proceso; la personeidad es algo de que se parte. La personalidad se tiene, la personeidad se es. La personeidad es el fundamento de la personalidad; ésta jamás podría otorgarnos aquélla; por el contrario, sólo porque la vida lo es de una realidad propia, puede ser más o menos apropiada por la persona. Por esto todas las definiciones de la persona en términos de vida, de conciencia, de moralidad, etc., llegan demasiado tarde. Un animal de realidades es estructural y constitutivamente persona en el sentido de personeidad, si (y esta condicional es absolutamente esencial), si sólo tiene una sustantividad determinada por sus intrínsecas sustancias, las corporales y la anímica. La formalidad personal de la sustantividad humana es la personalidad.

Esta concepción, como vimos, tiene naturalmente puntos de contacto con la de Boecio. Pero, sin embargo, no coincide formalmente con ella. Primero, porque es distinto el concepto de inteligencia. Y segundo, porque la concepción de la realidad personal como carácter formal de una sustantividad, hace de aquélla algo más que un modo conclusivo de las sustancias que la constituyen, aunque jamás pueda hacerse caso omiso de la esencia de éstas en la concepción de la sustantividad personal.

De ahí que, según veíamos, las dos tesis en torno a las cuales se ha debatido tradicionalmente la filosofía en punto al problema de la esencia formal de la persona (la tesis del modo positivo y la del modo negativo), son, según se mire, ambas parcialmente falsas y parcialmente verdaderas. Parcialmente falsas, porque han planteado el problema tan sólo en términos de sustancia, siendo así que la personeidad no estriba en los caracteres sustanciales, sino en el carácter de "propiedad" de la sustantividad. Pero son parcialmente verdaderas porque responden a dimensiones distintas del problema que no pueden confundirse. Desde el punto de vista constitutivo, es decir, en cuanto personeidad, la persona en la concepción que hemos expuesto no se funda en ninguna modalización positiva de las sustancias esenciales a la sustantividad, sino tan sólo en "no tener" más estructura que garantice, y por tanto constituya la sustantividad, que la inteligencia de la sustancia anímica. Pero desde el punto de vista operativo, la cosa es esencialmente distinta. Porque al no tener más que inteligencia, el hombre "tiene que" dar y da efectivamente a la totalidad de su vida y por tanto a su personalidad, un determinado carácter positivo que no le daría si la sustantividad le viniera constituida en última instancia, por algo superior a su mera inteligencia anímica; la figura que cobrare el hombre en su vida, sería distinta en ambos casos. La tesis del modo negativo es verdadera para las sustancias constitutivas de la personeidad; la tesis del modo positivo es verdadera para la personalidad.

El carácter formal de la sustantividad de un animal de realidades es, pues, la personeidad. En su virtud (no hago sino indicarlo para entrar rápidamente en el tema de hoy):

3.º *La posición de la persona en la sintaxis del universo.*—Por ser realidad "propia", esto es, una sustantividad con independencia frente a toda realidad y control sobre ella, el hombre como animal personal se halla situado en pertenencia propia frente a todo lo demás: frente a las cosas, frente a sí mismo y hasta frente a Dios. En esta dimensión es un absoluto. Pero por tratarse de una sustantividad constituida por sustancialidades, esta su pertenencia es esencialmente relativa; en ello consiste la finitud de la persona humana. El hombre, animal de realidades y de sustantividad personal, es un "relativo absoluto".

Hasta aquí lo expuesto en el día anterior. Hoy nos preguntamos por la sustantividad humana en cuanto dotada de acciones personales o cuando menos personalizables, que dimanan de aquélla...

X. Z.

(De una lección del curso «El problema del hombre», 1953-1954.)

PIEDRA DE ESCANDALO

*Pasternak se ha con-
[co]nvertido en "piedra de
[es]cándalo". No quere-
[m]os sumarnos al coro...
[H]abría aconsejar: lan-
[ce] en la piedra los libres
[de] pecado. Es seguro que algunas de estas piedras caerían en la cabeza de
[ba]stantes atrevidos. Pero, más todavía: muchos de los comentarios alzados
[e]n torno al "caso" Pasternak producen ira, tristeza; una tristeza de raíz
[re]ligiosa, apenada de la condición humana. De estos comentarios, en Espa-
[ñ]a, el de A B C del día 9 de noviembre se lleva la palma. Título: "El indus-
[c]ioso Pasternak". Esfuérzase el comentarista en hacernos ver que Paster-
[na]k ha "claudicado": inclinó la cerviz, escribió a "Pravda"... En efecto, así
[h]a sido. Conocemos el texto, según versión de "Le Monde".*

*OCURREN DOS COSAS: PRIMERA, QUE Pasternak fué comunista
evidentemente, no lo es hoy—; segunda, que, comunista o no, apena
[qu]e un hombre sea torcido en su fuero interno, sea relajado o vencido con
[ar]mas ilícitas. En toda abjuración pública no decidida libremente, no
[co]nsentida, se irroga a "todos" una ofensa, una vergüenza que fraterna-
[m]ente hemos de asumir. Según parece, la rectificación de Pasternak obe-
[de]ce a violencia, o trata de prevenirla. El comentarista de A B C debió
[so]focar su impulso maligno de alegrarse en cabeza ajena... A nosotros nos
[ha] dolido que Pasternak no "sostenga el tipo". Pero es que ni tenía por
[qu]é. Su fe no es religiosa —razón que simplifica su responsabilidad—.
[A] B C trae a cita unas palabras certísimas, estremecedoras de San Pablo:
[¿]En qué se conoce el falso apóstol del verdadero apóstol?. Se conoce en
[la] prueba. Se conoce en que el apóstol verdadero sabe sufrir y mantiene
[su] testimonio hasta el final." ¡Ah, si se le aplicase al comentarista, escri-
[to]r a su vez, tal vara de medir.*

El caso no es tan simple, ni política ni espiritualmente. Pasternak fué comunista, no neutral, al menos, ante la revolución, que vivió "more soviético". El proceso sigue, estamos seguros, en su conciencia... Pedir una confesión de anticomunismo neto sería exigir que fuese ya "cristiano o "libre", lo que no es. Por donde el comentario de A B C redunda en falacia.

PASTERNAK HA DADO UN PASO DECISIVO hacia el encuentro de su yo íntimo, palmariamente confesado, que es lo que importa: hacia el horizonte donde se columbra "nueva luz" —la del albedrío personal no sometido a coacción, no puesto bajo el celemín. Pero tampoco tiene el deber de proceder según los módulos occidentales... Por lo que respecta a la decisión del escritor de no emigrar, de permanecer junto a su pueblo, eso sólo merece respeto y prudencia. Pasternak, nos parece, es un hombre, flaco y vivo, con un entendimiento soberano, que hace su obra en soledad, rodeado del hervor político "impuro" del mundo. (Impuro en cuanto se le exige que responda a lo que él no tiene por qué contestar.) El espíritu, el alma, tienen que vivir "en" la política, y hasta servirla, pero en un plano infinitamente más profundo, más libre que el que la política puede comprender, no digamos consentir. (Su misma naturaleza exige esta implacabilidad ante las personas, tomadas una a una.) Y justamente el escritor, si por algo se distingue, siendo digno de ese nombre, es por poner a vibrar en su alma individualísima, como en un violín, las voces patéticas, tiernas, dolientes, amantes de los otros "uno" que componen su pueblo. Lo que no es individual indivisible —intimidad secreta— en el orden de la novelación es "propaganda".

ENSAYO DE AUTOBIOGRAFIA

NO voy a describir en detalle mis relaciones con Maiakovski. Entre nosotros nunca existió intimidad; se exagera la opinión que él tenía de mí, deformándose su punto de vista acerca de mis obras. No le gustaban ni **El año 105** ni **El alférez Schmidt**, y creía que yo había cometido un error escribiéndolas. Le gustaban, en cambio, dos de mis libros: **Por encima de las barreras** y **Mi hermana la vida.**

No relataré aquí la historia de nuestros encuentros y de nuestras divergencias. Me esforzaré por dar, en lo que está en mi mano, la característica general de Maiakovski y del lugar que ocupa; no hay que decir que una y otra mostrarán la coloración y la parcialidad de lo subjetivo.

COMENCEMOS por lo más importante. No tenemos idea de los tormentos del corazón que sufre un hombre en vísperas de suicidarse. En la horca o bajo la tortura física, se pierde la consciencia a cada momento, pues los sufrimientos del suplicio son tan grandes que precipitan por sí mismos el final, gracias a su intolerabilidad. Pero el hombre sometido a la ejecución de un verdugo no se halla todavía aniquilado; pues, aun perdiendo conciencia del dolor, asiste a su propio fin; su pasado le pertenece; conserva sus recuerdos, puede, si quiere, servirse de ellos, y ante la muerte pueden ayudarle.

Pero cuando se llega a la idea del suicidio, el hombre hace cruz y raya sobre sí mismo, vuelve la espalda al pasado y declara su vida en bancarrota y sus recuerdos inválidos. Estos recuerdos no pueden ya alcanzar al hombre, salvarle y sostenerle. La continuidad de la existencia interior queda rota, la personalidad muere. Puede ser que, en definitiva, uno se mate no por fidelidad a la decisión tomada, sino porque ya no se puede soportar esa angustia que no se sabe a quién pertenece, ese sufrimiento en ausencia de un ser que sufra, esa espera vana que ya no colma una vida que continúa.

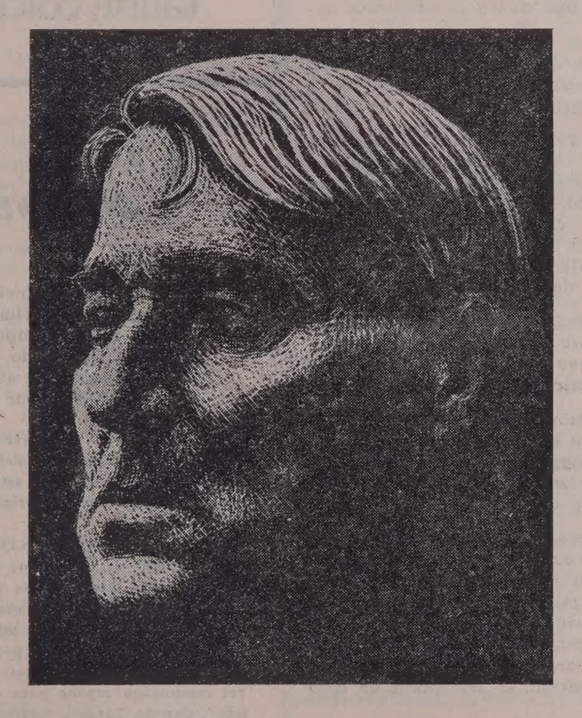
Me parece que Maiakovski se disparó un tiro por orgullo, porque en sí mismo o alrededor de sí mismo había condenado algo a lo que no podía resignarse su amor propio. Me parece también que Essenin se ahorcó sin haber reflexionado bien sobre las consecuencias y pensando en el fondo de sí mismo: **¿Quién sabe, tal vez aún no ha llegado el fin y las cartas echadas la víspera son de doble sentido.** Me parece que Marina Tsvetaeva se aseguró toda la vida contra la banalidad cotidiana por medio del trabajo, y el día en que pensó que era un lujo inadmisible y que a causa de su hijo debía sacrificar temporalmente una pasión seductora y echar una mirada razonable en torno a sí misma, se dió cuenta del caos rechazado por su creación, e inmóvil, insólita, estancada, se volvió llena de horror, y sin saber dónde desaparecer, se ocultó a toda prisa en la muerte, metiendo su cabeza en un nudo corredizo, exactamente como si fuese bajo una almohada. Me parece que Paolo Iachvili no comprendía ya nada cuando, cogido en la red mágica del **chigavelismo** de 1937, se puso a contemplar una noche a su hija dormida, imaginó que no era ya digno de mirarla, fué por la mañana a reunirse con unos compañeros y se destrozó el cerebro de dos perdigonadas. Y me parece que Fadeev, con esa sonrisa suya culpable que logró conservar a través de todas las maniobras astutas de la política, pudo en el último minuto, momentos antes de apretar el gatillo, despedirse de sí mismo con palabras como éstas: «En fin, todo ha terminado. Adiós, Sacha.»

Pero todos sufrieron de manera indescriptible, sufrieron hasta el punto en que el sentimiento de la angustia es ya una enfermedad mental. Inclinémonos piadosamente lo mismo ante este sufrimiento que ante su talento y su recuerdo luminoso.

UN buen día del año 1914 tuvo lugar una disputa entre dos grupos literarios en un café del Arbat. Por nuestro lado estábamos Bobrow y yo. Por el suyo, esperaban a Tretiakov y Cherchenevich y trajeron además con ellos a Maiakovski.

Con gran sorpresa mía, me di cuenta de que ya conocía de vista a aquel joven, desde la época de los pasillos del Quinto Gimnasio, donde hacía sus estudios dos clases por debajo de mí; recordé también haberle visto en los pasillos de las salas de música sinfónica, durante los entreactos.

Algún tiempo antes, uno de sus futuros partidarios a toda prueba, me había mostrado uno de los primeros poemas impresos del poeta. Por entonces, aquel hombre no sólo no comprendía a su futuro dios, sino que incluso me mostró aquella novedad



publicada con risas e indignación, como si se tratase de algo absurdo y notoriamente vacío. En cambio, a mí los versos me gustaron extraordinariamente. Eran los más destacados de entre sus primeros ensayos, recogidos después en su libro **Simple como un mugido.**

Ahora, en el café, su autor seguía gustándome tanto. Ante mí tenía a un joven guapo, de aspecto sombrío, con voz de bajo de protodiácono, un puño de boxeador y un espíritu inagotable y mortífero, algo intermedio entre un héroe mítico de Alejandro Grine y un torero español.

Al primer golpe de vista se adivinaba que, aunque fuese guapo, espiritual, bien dotado y quizá archidotado, no era esto en él lo principal; lo principal en él era un implacable dominio de sí mismo, no sabría decir qué herencia o qué tradición de nobleza, un sentimiento del deber que no le permitía ser otro, menos guapo, menos espiritual, menos dotado.

Y desde el principio, su decisión y su pelambrera alborotada, que andaba siempre erizando con sus dedos, me recordaron la imagen, muy compuesta, del joven militante terrorista, según el modelo de los héroes provinciales de las novelas de Dostoievski.

... ...

Como ya dije antes, se ha exagerado mi intimidad con Maiakovski. Una vez, en la época de exacerbación de nuestras diferencias, reunidos en casa de Asseev, donde tuvimos una explicación, caracterizó así nuestras divergencias, con su habitual humor: «Qué quiere usted; decididamente somos diferentes. A usted le gusta el relámpago en el cielo, y a mí, en cambio, en el hierro eléctrico.»

... ...

Excepción hecha del documento inmortal escrito en vísperas de su muerte, **A plena voz**, el Maiakovski del último período, a partir de **Misterios bufos**, me resulta inaccesible. Me quedo indiferente ante estos modelos de escritura torpemente rimados, ante este vacío alambicado, ante estos lugares comunes y estas verdades de Perogrullo, expuestas en forma tan artificial, tan embrollada y con tan poco espíritu. Desde mi punto de vista, éste es un Maiakovski nulo, inexistente. Y es asombroso que se tenga por revolucionario a ese Maiakovski inexistente. Pero, erróneamente, se nos tomaba por amigos; y, por ejemplo, Essenin, por la época en que se mostraba descontento del imaginismo, me pidió que le reconciliase y le pusiese en contacto con Maiakovski, suponiendo que yo era el más señalado para cumplir tal misión.

Maiakovski y yo nos tratábamos de usted, mientras que ambos hablábamos de tú con Essenin, y no obstante, mis encuentros con este último eran todavía mucho más raros. Se los puede contar con los dedos de la mano, y siempre terminaban en medio del frenesí. Bien nos jurábamos fidelidad, vertiendo torrentes de lágrimas, o bien nos batíamos hasta llegar a la sangre y tenían que venir a separarnos por la fuerza.

MAIAKOVSKI, en los últimos años de su vida, cuando toda poesía dejó de existir, tanto la suya como la de los demás, cuando Essenin se hubo ahorcado, cuando, digamos más sencillamente, la literatura se paró, pues, al fin y al cabo, tanto el principio de **El Don apacible** como los comienzos de Pilniak, Babel, Fedin y Vsevolod Ivanov eran poesía, en aquellos años, digo, Maiakovski tuvo por amigo más próximo, por sus tendencias, y por principal sostén a Asseev, un camarada perfecto, un hombre inteligente, dotado, interiormente libre y al que nada conseguía cegar.

Por mi parte, me separé definitivamente de él. El pretexto de mi ruptura con Maiakovski fué el siguiente: Aunque yo había declarado que me despedía del grupo de los colaboradores del **Lef** y que ya no pertenecía a su círculo, continuaban, sin embargo, imprimiendo mi nombre en la lista de los colaboradores.

Entonces escribí a Maiakovski una carta tajante, que debió sacarle de sus casillas.

Antes, por los años en que todavía me encontraba bajo el encanto de su temperamento ardiente, de su fuerza interior y de los derechos y posibilidades inmensas de su genio creador, pagándome él por su parte con su simpatía, yo le había dedicado un ejemplar de **Mi hermana la vida**, con, entre otros, los versos siguientes:

Está usted ocupado con nuestro balance,
con la tragedia del V. S. M. (1),
usted que ha cantado como un barco fantasma,
a bordo de cualquier verso.
Ya lo sé, su camino es auténtico,
pero entonces ¿cómo le han podido arrastrar
bajo las bóvedas de tales hospicios?

Boris PASTERNAK

(Traducción de F. F.-S.)

(1) Consejo Superior de Economía Nacional, fundado por Lenin en 1917.

Con Boris Pasternak

El periodista alemán Gerd Ruge, entrevistó a Pasternak con anterioridad a serle concedido el premio Nobel. Su texto apareció en "L'Express" del 30 de octubre. He aquí un resumen.

"Una nueva libertad está naciendo"

ENCONTRE a Boris Pasternak en su casa de campo, construida de madera, de Peredelkino, a cuarenta minutos de Moscú. Es un pueblecito situado entre colinas de abetos, donde allá por el año 30, la Unión de los Escritores Soviéticos construyó una «ciudad de escritores» compuesta de casas de dos pisos, bastante semejantes en su exterior.

En las estanterías del gabinete de trabajo, un grueso diccionario anglo-ruso, una Biblia en ruso, las obras de Kafka en alemán y las de Proust en francés.

«Todavía no he leído a Kafka, *me dice;* acabo de recibirlo. Ahora estoy leyendo a Marcel Proust. Es bello, muy bello a ratos; mas, para mí, algo falta en su obra.»

En el torbellino de los acercamientos y de las comparaciones, los nombres de Rilke, Thomas Mann, T. S. Eliot, James Joyce, aparecen y desaparecen.

«¡Ah!, *dice,* reunir en una persona la fuerza y el potencial de un Thomas Mann



Foto Jordan-Match.

y de un Rilke, ¡qué extraordinaria obra de arte daría eso!»

Boris Pasternak me dice que tiene más de sesenta años, que es un viejo que ha vivido un período apasionante y que había creído su deber testimoniar, ser un testigo de su tiempo, como artista, no como político.

«Una obra de arte, *explica,* no puede reflejar una sola preocupación. Debe contener muchas cosas. Los personajes de una novela —y los personajes de mi novela también— deben decir cosas verdaderas y cosas falsas.

«Ahora, *añade Pasternak,* usted tiene, sin duda, derecho a preguntarme si creo en lo que he escrito. Le contesto: sí. Mi testimonio es el de un artista; he descrito la manera como he vivido ese período. Pero mi novela no es un «acta de acusación»...; esto debo afirmárselo con toda sinceridad.

«"El Doctor Jivago", *sigue explicándome Pasternak,* no es una novela autobiográfica, pero tiene de todos modos su origen en el ambiente que el poeta conoce tan bien; sus personajes están inspirados en algunos de sus amigos profesores, escritores, actores.

Pasternak me cuenta que un joven editor soviético, un comunista, había mostrado mucho entusiasmo por la novela. Había propuesto «algunos cortes», para hacer posible la publicación del libro en la U.R.S.S. Pasternak estaba de acuerdo. Después de todo, lo mismo le había ocurrido a Tolstoi.

Pasternak sabe muy bien en qué genero de Estado vive; así es que no se opuso a la supresión de ciertas partes de su novela.

«Desde luego, *me dice,* yo no soy de esos autores que se pasan los días y las noches reescribiendo sus libros, pero estaba persuadido de que la versión reducida aparecería en la Unión Soviética.»

Continúa:

«Deploro todo el ruido que se está haciendo en torno a mi libro. Todo el mundo habla de él. Pero ¿quiénes lo han leído de verdad? ¿Qué citas son las que se sacan de él? ¡Siempre las mismas! Tres páginas, tal vez, de un libro que tiene setecientas.»

El escritor no reniega de nada, pero se defiende de la acusación de haber escrito un panfleto.

Cuando Boris Pasternak dice que su libro no ha sido escrito con una perspectiva política, es absolutamente sincero. La polémica política no es su género... Ciertamente, Pasternak no es comunista; apenas cree en el materialismo dialéctico. «Soy casi ateo», *dice de repente, en el curso de la conversación, pero en seguida, con mucha emoción, trata de explicar su concepción de Dios. En la vida de un hombre, dice, ocurre tal vez tres veces, diez veces a lo sumo, que uno sienta profunda y auténticamente la presencia de lo Divino, que puede manifestarse en el amor por una obra de arte, en el amor por un país o también en el amor que se siente por una mujer.*

Pasternak ha sentido, sencillamente, la necesidad de ser el testigo de una época que él ha vivido y que por lo demás considera pasada. Me dice que el período revolucionario ha terminado.

«Las proclamaciones, el ruido, el tumulto, la exaltación, todo eso ha acabado, *añade.* Asistimos ahora al nacimiento y al crecimiento de algo diferente, de algo que crece lentamente, y en silencio, como la hierba. Es algo que aumenta como un fruto y que madura insensiblemente en los niños. El hecho esencial de nuestro tiempo es que una nueva libertad está naciendo.»

Se levanta para hacer un nuevo brindis. Indica en seguida que quiere hablar de la pedagogía literaria en la Unión Soviética.

«Yo mismo, *dice,* he sido un poeta esotérico, perdido en ensoñaciones inconsistentes; debo mucho a esa pedagogía y le estoy agradecido. Si es verdad que no me he convertido en un realista socialista, *añade,* no lo es menos que me he convertido en un realista pura y simplemente, y estoy contento de ello.»

Pasternak añade aún que tiene que estar sinceramente agradecido a su época y a su pueblo, que han conformado su obra y su pensamiento.

¡Curioso hombre este Boris Pasternak! Vive en holgura económica, pues la verdad es que en ningún lugar del mundo las traducciones literarias parecen mejor pagadas que en la Unión Soviética.

En la perspectiva en que se coloca, un medio siglo no es apenas más que una débil porción del devenir eterno. No es ni marxista ni comunista. En la revolución rusa, y en la evolución histórica a que ella ha dado nacimiento y una dirección, no ve más que una fase de la historia mundial, una fase transitoria, el trampolín de algo nuevo.

Pero se niega a adoptar una posición de combate contra el mundo en el que vive.

«Verá usted, *dice,* el ruso, en general, tiene respecto a la propiedad y a la posesión una actitud diferente de la de los otros hombres. Los rusos se sienten como huéspedes dentro de la existencia, en la vida. Sí, eso es: nosotros los rusos concebimos la vida con más filosofía que los occidentales.»

Sería absurdo y falso creer que los hombres como Pasternak traducen no sé qué oposición frente al Estado soviético. Cumplen su deber para con éste, aunque sólo sea con el trabajo de traducción literaria o de investigación científica. Al mismo tiempo dicen lo que creen verdaderamente —incluso cuando no dicen todo lo que creen.

Boris Pasternak podría contribuir a hacer que el mundo occidental conociese mejor a su país, precisamente porque ha guardado hacia éste, a pesar de todas las reservas interiores que pueda formular, lealtad y, sin duda, amor...

Gerd RUGE

Notas

Nuestra Revista sugiere con frecuencia comentarios ajenos, verbales y e[scritos]. Los primeros son de «marca» diversa; los segundos, con el marchar de la letra impresa, suelen ser halagüeños. Recogemos hoy dos, uno de M[é]jico, aparecido en «la Gaceta» del Fondo de Cultura Económica, y otro [de] Alemania, en «Neue Deutsche Hefte», al hablar del panorama intelectual [es]pañol. Van por orden de cita.

«"INDICE", LA MAGNIFICA publicación madrileña, sigue a la vanguardia de las publicacion[es] de su género en habla castellana. Letras, artes, política, crítica bibliográfica, planteos agudos [de] problemas culturales, todo está expuesto con vivacidad, con dignidad, y alcanza en todas sus ent[re]gas la más alta calidad periodística.»

«LO MAS INTERESANTE VUELVE a brindárnoslo INDICE. En sus últimos números (abril junio), cartas de Unamuno; en mayo, un estudio sobre el poeta chileno Vicente Huidobro, al q[ue] no conocemos, pero que ha desempeñado un papel nada secundario en la vida artística parisi[na] como amigo de Picasso, Hans Arp y Apollinaire. En el número de junio, toda una serie de no[m]bres conocidos: El espacio más extenso lo ocupa una discusión en torno al chileno Pablo Neru[da]. López Alvarez defiende al poeta de la "lucha de clases" frente a Ricardo Paseyro, si bien no d[eja] tampoco de registrar ciertos "síntomas de cansancio" en las últimas de sus obras, toda vez q[ue] "el comunismo supone para el poeta, al igual que el puritanismo, un insalvable callejón sin [sa]lida". Concha Zardoya escribe sobre Gabriela Mistral, y el conocido lírico Vicente Aleixandre de[di]ca algunos versos a la misma. El drama "Criminal de guerra" (extractos del cual aparecen en [el] mismo número) es original de Calvo Sotelo, quien ya ha hecho acto de presencia en nuestros [es]cenarios con su "Muralla". Y, por último, el aspecto quizás más interesante: la Revista comenta[da] que es actual e indudablemente la más viva de todas las de España, une a sus últimos números [un] cuestionario, en el que, entre otras cosas, se pregunta a los lectores si aprueban la orientación [ac]tual de la misma o si prefieren los clásicos más antiguos a los de la joven generación. La may[or] parte de las respuestas, abogaron por la orientación "vanguardista". La muy cautelosamente form[u]lada pregunta acerca de la "concordancia política", es contestada con igual cautela por la m[a]yoría. Pero tampoco faltan los que, concisa y objetivamente, y por lo mismo, de un modo tajant[e] [e] inequívoco, expresan su opinión, reduciéndola a los términos de "Libertad, Liberalidad y To[le]rancia.»

G. K. S.

FESTIVALES DE TEATRO ESPAÑOL

En Bressieux (Isère), y teniendo como escenario las ruinas del Castillo, se realizará todos los veranos un festival de Teatro español, que durará un mes. Se representará «La vida es sueño», de Calderón, y «El Burlador de Sevilla», de Tirso, y al mismo tiempo se intentará una educación artística seria de los espectadores. Previamente, los animadores confrontarán, allí mismo, sus experiencias, y cambiarán sus ideas en amistoso encuentro.

GILI GAYA, CATEDRATICO VISITA[N]TE DE LA UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO

Don Samuel Gili Gaya, autor del d[ic]cionario «Vox» y otros trabajos rela[cio]nados con la sintaxis castellana, ha si[do] invitado por la Universidad de Puer[to] Rico a ocupar, durante un año, y co[mo] «catedrático visitante», una de sus cá[te]dras, labor que ya realizó años atrás.

HABLE USTED

PREGUNTAS

1. ¿Qué autores son lectura *habitual* de usted, y cuáles *predilectos*? (españoles y extranjeros).—2. Temas y *actitudes* de INDICE que le parecen abiertamente bien.—3. ¿En qué ocasiones, y por qué, ha sentido el deseo vehemente de *abandonar* la Revista?—4. ¿Le parece justo que incluyamos en nuestras páginas autores jóvenes, noveles, o preferirá que insistamos en ciertos autores conocidos, de renombre?—5. ¿Tiene afición por la música? (modalidad y compositores).—6. Si fuese usted el Director, ¿a qué dedicaría atención preferente? (TEMAS: españoles o extranjeros. MATERIAS: arte, política, letras, música, ciencia, teatro, cine, poesía...).—7. ¿Bajo qué lema concibe la concordancia política; en qué juicio la resumiría usted?

A estas preguntas puede añadir el lector —y responderla él mismo o no, según su gusto— una nueva pregunta, la OCTAVA, que podría formularse del siguiente modo: ¿Qué pregunta que no hace INDICE le hubiera gustado que le formularan?, *pudiendo el interesado contestar o no a su propia pregunta, según lo estime oportuno.*

NOTA.—Se publicarán los nombres y el lugar de cada lector que envíe su cuartilla como cabecera o firma de la misma, pero no las señas particulares, salvo a petición propia. Sin embargo, en la carta de remisión, sí deben venir esas señas. Sin tal requisito —que impide el anonimato—, no se hará pública la respuesta a que corresponda. En el caso de que algunos lectores prefieran que su texto se publique sólo con iniciales, junto al lugar de procedencia, pueden hacerlo constar así. Se les respetará tal deseo, pero no en la carta de remisión, repetimos. También rogamos encarecidamente añadir al nombre, como pie de firma, la profesión del remitente.

6. BARCELONA

1.—Habituales: *Shakespeare, Platón, Diógenes Laercio, Homero, Baltasar Gra-n, Frederick Brown, Plutarco, Abentofáil, Rousseau, Dante Alighieri, Tennesse lliams, Blasco Ibáñez, Pedro Calderón de la Barca, Séneca, John Milton, Isócra-, Víctor Hugo, Erasmo de Rotterdam, Epitteto, Balmes, Aristófanes, Freud.*

Predilectos: *Aristófanes, Tennesse Williams, Séneca, Shakespeare, Platón, Rousu, Calderón de la Barca.*

2.—*INDICE es insuperable.*

3.—*Es imposible sentir este deseo.*

4.—*Todo lo que tenga auténtico valor.*

5.—*Carezco de formación musical, y no me dice nada.*

6.—*Si yo fuese el Director de INDICE, dedicaría atención a la Etica y Sociolo-, y prodigaría las* Cartas al Director.

7.—*Ha dicho el filósofo: «Las repúblicas serían felices si gobernasen los filóso-o filosofasen los gobernantes.»*

8.—Preguntaría: *¿por qué y a qué causas atribuye la indiferencia hacia las as de espíritu, de nuestro siglo?*

JUAN MANUEL GIMENEZ VIDA.

8. CIUDAD REAL

1.—Habituales: Evangelios, estudios sobre Cristo y Teatro clásico español.

Predilectos: Valle-Inclán, Azorín, Marañón, Delibes, Bartolomé Soler, Laforet, Marías, Medez Pidal, Sánchez Ferlosio (aunque sólo he leído "El Jarama"), Camus (conozco únicante "La peste" y el ensayo que escribió para INDICE), Graham Greene, Cesbron, Carlos cioli, Gheorghiu, Van der Meersch, Bruce Marshall, Jacques Leclercq, Shakespeare, Bertold cht y muchos más.

2.—El carácter abierto, comprensivo, hacia todas las tendencias y actitudes, aunque a veces ncuentro algo ecléctico, y esto es un peligro. El tono polémico de algunos de sus trabajos: sía de Neruda y, particularmente, los trabajos sobre teatro contemporáneo de M. L. Rodríz —de los que espero con impaciencia los que se refieren a los nuevos autores—. Ultimate me ha entusiasmado las "Páginas de un diario ideológico". ¡Ah!, y los cuentos.

3.—Nunca. A pesar de que, a veces, no he estado conforme. Y para mí es una fiesta el día tengo entre manos un nuevo número de INDICE, y espero no tardar en suscribirme.

4.—Siendo buenos, me es igual que sean noveles o no, aunque siempre agrada conocer los vos valores.

5.—Sí, aunque no entiendo gran cosa. Me gusta casi toda, exceptuando la gama de ritmos nciones modernas (salvo algunas) y el cante jondo. Por encima de todos, Beethoven (sus onías), Tchaikowsky, Bach, Strawinsky, Wagner, y de los españoles Falla, Chueca y Chapí.

6.—No podría ser director de INDICE, y creo que de ninguna revista. Soy demasiado exclusta: Cine (no sólo crítica de películas, como se viene haciendo), Teatro. Desde luego, inría semblanzas del tipo que se hacen con los autores alemanes. A los que hemos llegado e nos interesa conocer lo que media entre las asignaturas de Literatura y lo que ahora cemos. Y humor, ¿por qué no hay humor en INDICE? ¿Y Teología?

7.—Amaos los unos a los otros como Yo os he amado.

8.—¿Que piensa usted del actual momento español: política, económica, artística, culturalte?

ANTONIO PASCUAL COLAS
Estudiante libre de Filosofía y Letras

9. VALENCIA

1.—*Mis* predilectos *son Azorín, Miró, Unamuno, Russell, Zweig, France, T. Mann, aparte, Pierre Louys, Virgilio, Dante y los clásicos, especialmente los citados y franceses. No puedo hablar de habituales, porque no leo lo que quiero, sino lo tengo ocasión de leer.*

2.—*La pregunta me llena de confusión; leo INDICE de cabo a rabo, y todo me a. La actitud de la Revista que me parece mejor, es que está escrita con sindad. Toda propaganda me parece detestable.*

3.—*Nunca; al contrario, cada vez me gusta más. Antes la leía «cuando tenía ión»; ahora la compro todos los meses.*

4.—*Me parece justo y conveniente que se incluya a los noveles.*

5.—*Prefiero la música sinfónica; me gusta también la folklórica, la ópera y la uela, y apenas si puedo tolerar la música ligera. En mi caso, no vale la pena r compositores.*

6.—*La Revista me parece muy bien como está. Yo no la modificaría. En genemis temas preferidos* son letras, ciencia *y* política; *pero insisto en que prefiero INDICE siga como es ahora.*

7.—*Cultura, tolerancia y cuantos menos privilegios, mejor.*

8.—*He comprobado que INDICE, por ejemplo, es mirado con indiferencia y hason desdén por muchos que «atravesaron» la Universidad, mientras que algunos no tenemos estudios reconocidos oficialmente, lo leemos con interés. ¿Por qué tienen en cuenta esta realidad las personas que imperan en el vasto dominio a cultura: enseñanza, publicaciones, exposiciones, etc.? Por lo menos en prin-o, tanto interés por la cultura puede tener cualquier hombre, como un univerio. No vale objetar que al primero le falta preparación, porque precisamente so se trata: de que, si la quiere tener, se la den, o, cuando menos, de que no cierren los caminos ni siquiera se le pongan más obstáculos que a cualquier mortal. La cultura no es una profesión y no debe estar «colegiada».*

VICENTE SANTAMARIA
Empleado.

87. LONDRES (Inglaterra)

1.—Habituales españoles: *Cervantes, Unamuno, Baroja, Ortega y Gasset, Antonio Machado, García Lorca, Marañón, Aranguren, Laín, Madariaga.*

Habituales extranjeros: *Kant, Dostoievski, Zola, Sartre, Camus, Shakespeare, Oscar Wilde, Bernard Shaw, Beltrand Russell, A. J. Ayer.*

El «predilecto», para serlo, debe ser uno: español, *Unamuno;* extranjero, *Bernard Shaw.*

2.—*Su actitud liberal; su espíritu de búsqueda honrada de la verdad; sus temas políticos e ideológicos (es la única publicación española que puede ayudar algo a los españoles a adquirir una formación cívica y política; las demás realizan la labor opuesta —excluyamos, en honor a la justicia, otras dos publicaciones: «Insula» y los «Papeles de Son Armadáns», aunque éstas cultivan un campo mucho más especializado). Me parece bien, en especial, la valentía de esta Revista; verdaderamente, es algo sorprendente.*

3.—*Nunca, hasta ahora.*

4.—*INDICE es una revista joven, en su contenido y en el espíritu que la informa (este espíritu responde, en mi opinión, al de la generación que ahora empieza, y no al de la generación de la guerra civil); por tanto, debe darse cabida en ella a la voz de los autores jóvenes principalmente. En realidad, éstos tienen mucho que decir. INDICE debe darles esa oportunidad.*

5.—*Una gran afición, casi tanto como a la literatura. Pero de música entiendo muy poco; sólo sé que me gusta enormemente. Mi favorita, la música sinfónica; mis compositores preferidos, Beethoven, Brahms, Tchaikovsky.*

6.—*A los temas españoles, con preferencia, y a aquellos temas extranjeros de los que se pueda extraer una lección provechosa para España en la hora presente. En cuanto a las materias, creo que debiera insistirse más en la especulación y doctrina política, por la misma razón que ya apunté antes: porque INDICE es la única publicación española que, por ser políticamente honrada, puede proporcionar una base valiosa de formación cívica y ciudadana a los españoles. Siendo así, esa posibilidad con que cuenta se convierte en obligación.*

7.—*Concibo la concordancia política como reencuentro de las dos Españas que señaló Rafael Altamira hace tiempo, las que lucharon en la guerra civil y otras muchas veces anteriormente. Lo primero que haría falta, desde luego, para verificar este reencuentro, sería olvidar la guerra civil (a los jóvenes nos es ajena; por eso podemos considerarla desapasionadamente, y por eso, al hacerlo así, tenemos que pedir que se olvide); después, el reencuentro habría de ser cordial, para que fuese fecundo: habría de ser una reconciliación entre hermanos. Pero ambos tendrían que poner algo de su parte, dejando a un lado intransigencias, fanatismos y resentimientos —rechazándolos del todo y para siempre, si fuese posible—. ¿La forma concreta de realizar este reencuentro? La encontré admirablemente expresada en un artículo del Director, en el número 118 de la Revista: la tarea de la «derecha» sería perseguir, en el terreno de la acción política, la justicia social que la «izquierda» propugna en su doctrina; la labor de la «izquierda» asimilar y extraer las posibilidades de que está llena la doctrina de la «derecha», en el terreno de la acción teórica. De esta forma, persiguiendo cada una en cada campo (de acción política o de acción teórica) lo que la otra propugna en el terreno teórico o político, se hermanarían otra vez las dos Españas. La «concordancia» tendría lugar al recoger cada una lo que de valioso hay en el ser de la otra.*

8.—*La pregunta que me hubiera gustado que me formulasen es esta: «¿Qué escritor español de hoy responde mejor, con su actitud personal y con sus escritos, al espíritu de la juventud española actual?». Y, sin dudar un instante, yo respondería: José L. Aranguren.*

Por último, una pregunta al Director: ¿Tiene INDICE que pasar por la censura? Esta pregunta ya la han formulado antes, pero no he visto la contestación.

I. F. ARIZA ALMEIDA
Profesor de español en Inglaterra.

90. BILBAO

1.—No he tenido, en mis pocos años, tiempo de seleccionarme autores "habituales". He leído siempre con gran ansiedad. Releo con gusto especial clásicos griegos, latinos y españoles. Algo de filosofía y una lista que podría confeccionarse con nombres entresacados de la mayoría de las respuestas. De los españoles actuales señalo a Cela, Laforet, Sánchez Ferlosio y la novela "Los bravos".

Preferidos: Unamuno, Ortega, A. Machado, Aldous Huxley, O'Neil. Ultimamente he leído "La sociedad abierta y sus enemigos", de Popper. Lo recomiendo.

2.—Las cartas del director, ensayos y artículos filosóficos o sociales, crítica literaria, de cine, de teatro. Las polémicas "transcendentes" y las cartas abiertas en el mismo tono.

3.—Véase mi profesión. Soy casado. No obstante, la compro todos los meses desde hace algún tiempo.

4.—No sólo justo, sino necesario siempre, naturalmente, que digan "algo".

5.—La música me distrae y me divierte. El interés por otras mterias me obliga a tomar ésta en los momentos de descanso.

6.—Los más dignos. Materias: letras, política, ciencia, arte, cine. Me agradaría ver algo que pudiera ir reformando los periódicos de provincias, no por mí precisamente, sino por aquellos que "tienen" que leerlos.

7.—Estimo que el RESPETO, la TOLERANCIA y el AMOR son las virtudes elementales para una normal convivencia. No se si será muy aventurado, pero me parece que son bastante desconocidas.

Lo reproducido en el último número (118) del libro de Gustave Thibon, "La moral y las costumbres", nos debiera obligar a pensar mucho (y no sólo a pensar).

8.—A cada lector de INDICE haría personalmente la pregunta: ¿Por qué no contesta usted al cuestionario?

ALEJANDRO GARCIA LLAMAS
Empleado de Banca

91. REINOSA (Santander).

1.—No tengo autores de lectura habitual, excepto los ensayistas. Me impresionaron "El extranjero", de Camus, y "El lobo estepario", de H. Hesse. En cuanto a novela, me gustan, aparte de los citados, Dostoievski y Tolstoi, T. Mann y Kafka, Graham Greene y Aldous Huxley, Mauriac, Hemingway y Saroyan, y Unamuno y Baroja como españoles. En teatro: Camus, Bernard Shaw, Pirandello y Salacrou. En ensayo: Ortega y Gasset. También leo los clásicos, pero con ellos la lista sería demasiado grande.

2.—Algunas críticas de M. L. Rodríguez, las de Trabazo y Buñuel.

3.—No soy suscriptor. Sin embargo, suelo comprar la revista desde hace un año aproximadamente. Creo que publican ustedes ciertos "mamotretos" de escaso interés, pero por ahora no pienso dejar la Revista.

4.—Prefiero que insistan en autores conocidos. Si hay alguno nuevo al que se vea con "madera", también se le puede incluir.

5.—Sí; prefiero los clásicos: Bach, Häendel, Haydn, Mozart. También Beethoven. Entre los modernos, Strawinsky y Bela Bartok.

6.—Haría lo siguiente: un número lo dedicaría al panorama de la novela actual en Europa y América. Otro, al Teatro. Otro, a las artes plásticas. También se puede hacer por países, comprendiendo en ellos todos los géneros. Tal vez sea difícil, pero vale la pena intentarlo: nos orientaría a muchos.

7.—No opino.

JOSE JAVIER ALVAREZ
Licenciado en Derecho

92. LORA DEL RIO (Sevilla)

1.—No tengo autores ni lecturas habituales. Mis predilectos son aquellos que me «hieren» o me «acarician». Sin excepción.

2.—Las cartas del Director. Su espíritu ardiente y vivo.

3.—Nunca. No soy suscriptor. La leo de prestado. Esta pregunta no es para m

4.—Necesario. Creo que no hay noveles. Hay hombres con alma y hombres si ella. Lo que tenga alma debe ser publicado. ¡Qué importa la firma!

5.—Sí; pero no la conozco técnicamente. La siento como se siente un beso, un emoción... No recuerdo después ni el nombre del músico... La música es «marav llosa», en todo el sentido de la palabra.

6.—A la poesía, a la filosofía y la ciencia. Temas: universales. ¡Lo Univers Siempre!

7.—Lo ignoro. Soy muy joven para opinar con claridad en esta pregunta. Par decir algo acertado sobre el particular es imprescindible haber vivido y pensad muchísimo. Yo no he vivido ni pensado lo suficiente.

8.—¿Cree usted en Dios? ¿Por qué sí o por qué no?

JUAN CERVERA-SANCHIZ
Cobrador de EL OCASO, S. A.

93. MEXICO

1.—LECTURA HABITUAL: Temas Contables, Económicos, Deportivos y Político-Filosófico-Sociológico (incluyendo en este último todo asunto religioso).

AUTORES PREDILECTOS: Estos han variado según mi edad, desde Antonio Robles, Julio Verne, Paul de Kruif, Santiago Ramón y Cajal, Epicuro y Roberto Blanco Moreno.

2.—Como gran parte de lo que se dice, tiene un fin informativo y pugna por aumentar el nivel cultural del lector, así como avivar su espíritu de indagación, me parece abiertamente bien.

3.—No he tenido ninguna, todo lo contrario.

4.—Me parece correctísimo que se dé a conocer autores consagrados, ya que lo merecen por el mismo hecho de serlo; pero a la vez, dar oportunidad a autores noveles, ya que así, sin duda alguna, surgirán escritores que vuelvan a colocar la Literatura Castellana en el pedestal de épocas anteriores.

5.—Mi afición se encauza hacia la música popular, sobre todo la variada gama musical de la Península Ibérica, y en especial la música flamenca.

6.—Permitiéndome el utopismo de imaginarme desempeñando el puesto de director, dedicaría un 50 por 100 a temas nacionales y el otro 50 por 100 a temas del resto del orbe.

7.—Siempre he creído que la Humanidad ejercita una dialéctica de efectos, o sea, dicho en otras palabras: se discute sobre hechos consumados, sin indagar la fuente de estos problemas; y así, jamás pueden subsanarse los defectos habidos. Y creo, como el gran héroe argentino Domingo F. Sarmiento, que sólo el maestro de escuela está puesto en lugar adecuado para curar radicalmente los males sociales. Es decir, yo recomendaría a los próximos adalides del pueblo ibérico un cambio total en el sistema pedagógico; apoyarlo en una enseñanza de comprensión y amor hacia los demás, recalcando dos grandes fases directrices:

a) El amor a la Patria Chica es la mayor garantía de la Nacionalidad.

b) La Heterogeneidad bien llevada es el único camino posible hacia el Adelanto.

SERGIO PICH ROMERO
Estudiante de Comercio.

94. MADRID

1.—Repito lo que han dicho otros; no hay tiempo para "habituales". En días más tra quilos lo fué Ortega; y también, pero ya no lo son, Mallarmé y Ezra Pound.

2.—En primer término, la "actitud" tipográfica; ágil, pensada. Después, el criterio a plio, el espíritu de diálogo, el acento combativo: el tono a la vez joven y abierto, sin exclu vismos, pero también sin componendas.

Detesto: cuanto sea vaguedad y circunloquio —ya queda poco tiempo, para encima perde lo—. El aire "religioso" de las cartas del Director, el olor a buenos sentimientos, el efusi corazón. Y la alegría intelectual con que se enfoca, cuando se enfoca, el tema del comunism

Temas.—A juzgar por el número 116-117, las secciones más logradas son: arte, con dos c rresponsales, Trabazo y Aguilera Cerni, excelentes. Reportajes y variedades literarias... Crít de libros. Algo menos, teatro.

3.—Tampoco de INDICE soy lector habitual. Hablo, sobre todo, por el número 116-117, q he encontrado francamente mejor, después de un alejamiento prolongado.

Ahora, quizá, acabe suscribiéndome.

4.—No es cuestión ni de nombre ni de edad, sino de que los trabajos interesen.

5.—Mucha. Creo un acierto importante la sección de discografía y el servicio de "discote por correspondencia", que, sin duda, he de utilizar.

Estimo interesante, sin embargo, que el actual servicio de "discoteca por correspondencia se amplíe en el sentido de facilitar información sobre discografía extranjera. Hay que ten en cuenta que el "stock" de grabaciones disponibles en el mercado español es siempre limita

Admito que tal información quede más allá de lo que el servicio por correspondencia e tiende como su función mercantil, pero ello puede obviarse haciendo de pago las consultas sob grabaciones extranjeras.

(A propósito: ¿No se podría organizar un servicio parecido, de "bibliografía por corre pondencia"? No simplemente remitir un libro: informar sobre ediciones existentes. Al lect no "especializado" le sería muy útil, y ahorraría tiempo.

Modalidad.—De la coral y renacentista a la música concreta —"jazz" incluído.

Compositores.—Palestrina, Vitoria, Vivaldi, Bach, Mozart, el último Beethoven, Debus Strawinsky, Hindemit, Bela Bartok.

6.—Temas.—Españoles "y" extranjeros.

En cine y en teatro, más lo extranjero —se entiende, lo extranjero que no llega—, pa "airearnos" un poco.

Materias.—INDICE necesita secciones regulares de ciencia y filosofía. Urgentemente.

En mi opinión, INDICE debe ser una revista cultural en sentido amplio, no exclusiva, fundamentalmente literaria. A tal efecto, artículos como el del P. Danielou sobre los Manu critos del Mar Muerto, "come tho the point". Pero hacen falta secciones regulares, con corre ponsales fijos, que escriban y, además, dirijan la sección, como parece ocurrir con Miguel Lu Rodríguez, en Teatro. Sólo de esta forma estará INDICE en condiciones de llenar el "vací ese que hay, según la frase al uso.

Para la sección de filosofía debiera buscarse a alguien del estilo de Garagorri. Le cito po que conozco su reciente libro, y en él demuestra su autoridad. Además, es joven.

(Una observación. La filosofía india está de moda. Y el P. Pánniker, muy impuesto.)

Aunque, en definitiva, al éxito de la hipotética sección de ciencia aportará más el mo de enfocar los temas que los temas mismos —y en verdad que otro tanto puede decirse c con igual rigor de la filosofía—, entiendo que los temas de mejor acceso general habrán ser aquellos no pura o meramente científicos, mas con impacto directo sobre la "condición h mana", esa señora tan poco respetable.

Un ejemplo: en el número 116-117 entrevistan ustedes a Caro Baroja. ¿Por qué no escri ese señor regularmente en INDICE sobre temas de antropología social? Es autoridad en materia. Y es joven.

(Claro que el Director de INDICE ha de saber más a fondo que nadie por qué lugar y qué modo le aprieta el zapato a la Revista. Todo esto son sugerencias.)

Otras materias.—La arquitectura existe. (Y la escultura.)

Poesía, cine, música, merecen más amplias secciones.

La religión, en cambio, no me parece lógica en una revista del tipo de INDICE. Acce indirectos, como el del artículo antes dicho del P. Danielou, resultan más adecuados. Como te inmediato es más propio de "El Ciervo", por ejemplo.

7.—Podrían aportarse tres reflexiones, de alcance concreto:

a) Que tengamos razón, y aun toda la razón intangible, no implica en buena lógica p lítica que los demás deban ser suprimidos o amordazados.

b) En lo intelectual, convivir es, ante todo, decir con respeto y saber callarse a tiem

c) Nos guste o no, por suerte o por desgracia, el futuro de España es Europa. Toda polít que, aun en sus previsiones más secundarias y de detalle, no se haga cargo pleno y hoy de e hecho consumado, arroja piedras contra su propio tejado, a largo —o no tan largo— plazo.

8.—En vez de una pregunta, dispersas observaciones:

a) Nada de minuciosas erudiciones (Sr. Fraile).

b) Qué difícil hacer una buena sección literaria sobre música.

c) Elevar el "nivel cultural del pueblo" —lo dice el Sr. Fábregas— es importante co base de una política con pies y cabeza, pero difícil...

d) No está mal lo de las colaboraciones espontáneas...

e) Me agrada el tono genialmente proletario del Sr. Amérigo. ¡Nosotros, los burgueses

E. C. S.

95. EL SAUCEJO (Sevilla)

1.—Lectura habitual: la que carece de verdadera importancia: la prensa, cuatro revistas seleccionadas. La que puedo, cuando puedo: toda aquella con verdadero interés intelectual e inquietud, por un lado u otro.

Preferencias: muy amplias y diversas.

Señalaré, en clásicos, Shakespeare, Cervantes, Mòlière, Byron, Chaucer, Boccacio.

En consagrados: Wilde, en primer lugar; Dostoievski, Proust, Gide, Kipling.

En la literatura actual (o pre-actual), por la que siento una gran preocupación: Huxley (Aldous) ante todo. Con él, Faulkner, Hemingway, D. H. Lawrence, Joyce, Virginia Woolf, Charles Morgan, la obra corta de S. Maugham, Plièvier (por su trilogía guerrera), Linklater (por su densidad crítica del humor), la objetiva biografía de Santayana. En los españoles: Cela y Fernández-Flórez (Darío), muy destacados.

2.—En general, el conjunto de la Revista me interesa: unas cosas más que otras. Contra el enorme complejo de nuestro tiempo actual, la falta de tiempo, hay que ir directamente a lo que interesa. En particular señalo la valentía y sinceridad de su obra crítica, teatro, cine, literatura. Estamos demasiado acostumbrados al elogio retórico, abusivo, inepto o abyecto... Por eso me gustaron tanto los puntos sobre las íes al teatro de Luca de Tena.

3.—A esta pregunta no puedo responder casi. He tomado contacto continuo con INDICE en julio de 1958. Mis anteriores encuentros fueron casuales.

4.—Creo que el elemento nuevo —joven o no— tiene los peligros de la hora actual: falta de verdadero sentido crítico. En todas partes hay superabundancia de noveles. Hay demasiada propaganda, demasiado ruido con ellos, demasiada benevolencia. ¿Cuántos, de "verdad", merecen la pena de leerse?

5.—Mi afición a la música es enorme. Sobre todo a la clásica. Aunque modernamente haya ruidos —que no son dodecafonismo ni jazz— que desprestigian aquella serenidad y grandeza del tema. Preferencias: En clásicos, Mozart y Beethoven, en superior término; después, Chopín y Haydn; Strawinsky, Mussorgsky, Ravel, Debussy, nuestro Falla (a quien creo que no se ha considerado debidamente en el panorama mundial), Borodín. De hoy, Gershwin, Honneger, Shostakovich, Prokovieff, Walton, Hindemith, y de los nuestros, Rodrigo y Esplá.

6.—Mi atención se centraría en una mayor difusión crítica e informativa del buen cine. De crítica literaria, nombres nuevos de allende nuestras fronteras, de prestigio reconocido. En este aspecto vale señalar la certera tarea de Seix Barral con su colección "Biblioteca Breve".

7.—Quizá hoy en todo el mundo, no sólo en nuestra Patria, sea éste el tema más "difícil"... Yo entiendo por concordancia el mutuo respeto a toda ideología verdadera, sea cual fuese, en un individuo constitutivamente sano. Pero este ideal... Los Estados, los regímenes —de uno y otro estilo— han obligado a todos —hasta a los que intelectualmente estaban por encima de la idea vulgar de lo político— a definirse: los que no pudieron o quisieron hacerlo, tuvieron que huir... Democracias y regímenes totalitarios se "igualan" en un punto del que los que ven en la política una IDEA tienen que alejarse hastiados.

8.—Mi pregunta sería esta: ¿Qué enorme fuerza de voluntad ha hecho posible que hayan pasado ocho años sobre INDICE, una revista, pese a todo, minoritaria, y que ésta haya podido seguir adelante? En la posible réplica creo que está el mejor elogio que pueda hacerse a su constancia y sinceridad.

ALEJANDRO VILLAR ABELLO
Apoderado de Banca

El disco del mes

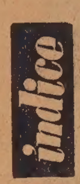


«EL MESIAS». Oratorio completo. Haendel. Elsie Morison, soprano; Marjorie Thomas; Richard Lewis, tenor; Norman Walker, bajo. Orquesta Filarmónica de Liverpool. «The Huddersfield Choral Society». Director, Sir Malcolm Sargent. LA VOZ DE SU AMO. LALP 375/7.

Esta versión del Oratorio, de Haendel, cantada en inglés, consta de una colección completa de discos microsurcos, ofrecida en estuche y con folleto explicativo. Es una excelente grabación, pura y rica en matices, que acredita a la marca que le lanza al mercado español.

librería y discoteca por correspondencia

Boletín núm. 4



Francisco Silvela, 55
Apartado 6076
MADRID

Cualquiera de los discos o libros reseñados en este Boletín, puede solicitarlos a nuestra dirección.

CATALOGO DE NOVEDADES

Música sinfónica

342.—J. S. BACH: "Conciertos de Bran- ırgo". Seis Conciertos. Orquesta de Cámara Hamburgo. Director: Wilhelm Schüchter. (La ección completa, en discos 30 cms., 33 r.p.m., se e con estuche y folleto.)

343.—HAENDEL: "El Mesías". Oratorio pleto. Soprano, E. Morison; contralto, M. Tho- ; tenor, R. Lewis; bajo, N. Balker. Orquesta rmónica de Liverpool, The Huddersfield Cho- Society. Director: Malcolm Sargent. Cantado inglés. (La colección completa, en discos 30 ímetros, 33 r.p.m., se sirve con estuche y fo- .)

344.—SCHUMANN: "Sinfonía núm. 4, en menor, Op. 120". Orquesta Sinfónica de De- t. Director: Paul Paray. (Vuelta: "Los Prelu- de LISZT").—30 cms., 33 r.p.m. 285 ptas.

345.—RIMSKY-KORSAKOV: "Suite del o de Oro". Orquesta Sinfónica de Londres, Coros. Director: Antal Dorati. (Vuelta: "Dan- Polovtsianas de El Príncipe Igor", de Boro-)—30 cms., 33 r.p.m. 285 ptas.

346.—BEETHOVEN: "Concierto núm. 6 Re mayor, Op. 61, para piano y orquesta". ıista: Helen Schnabel. Orquesta de Viena. Di- or: F. Charles Adler.—30 cms., 33 r.p.m. 285 ptas.

347.—MAHLER: "Sinfonía núm. 3 en Re or". (Album de 2 discos.) Orquesta de Viena. ector: F. Charles Adler. Solo de violín: Schneiderhan. Trompa: E. Koerner. Contral- H. Roessel-Majdan.—Dos discos 30 centíme- , 33 r.p.m. 570 ptas.

348.—BRAHMS: "Concierto núm. 1 en Re or, Op. 15, para piano y orquesta". Pianista: cuzynski. Orquesta Filarmónica. Director: Fritz er.—30 cms., 33 r.p.m. 250 ptas.

Española selecta

349.—OSCAR ESPLA: "Nochebuena del ılo", Op. 19. Cantata escénica sobre una le- la popular infantil. Soprano: Isabel Penagos. ıesta Nacional de España. Director: Oscar á.—25 cms., 33 r.p.m. 205 ptas.

350.—ALBENIZ: "Iberia", "Evocación", Corpus en Sevilla", "Triana", "El Puerto", Albaicín". (Vuelta: "La vida breve", de a.) Orquesta Sinfónica de Minneápolis. Direc- Antal Dorati.—30 cms., 33 r.p.m. 285 ptas.

Música de cámara

351.—BEETHOVEN: "XI Cuarteto en Fa or, Op. 95", "VII Cuarteto en Fa mayor, 59, núm. 1". Interpretación del Cuarteto ı.—30 cms., 33 r.p.m. 281 ptas

352.—BEETHOVEN: "Sonata núm. 24" Teresa—, "Sonata núm. 25". Intérprete: Nat.—17 cms., 33 r.p.m. 107 ptas.

353.—SHOSTAKOVICH: "Quinteto para y cuerda, Op. 57". Dimitri Shostakovich, al , con el Cuarteto Beethoven, de Moscú.—25 metros, 33 r.p.m. 205 ptas.

354.—MENDELSSOHN: "Sexteto en Re r, Op. 110". M. Pressler, piano; N. Gordon, ; P. Sklar, contrabajo. Miembros del Cuar- Guillet.—25 cms., 33 r.p.m. 200 ptas.

Operetas

355.—"LA GENERALA", opereta en dos , de Perrin y Palacios. Música de Amadeo . Intérpretes: Ana María Olaria, Alfredo s, Elsa del Campo, Anita Fernández, Rosa Fernández, Santiago Ramalle, Tino Moro, José Granados. Orquesta de Cámara de Madrid. Coros de Radio Nacional. Dirección: Enrique Estela.—30 cms., 33 r.p.m. 275 ptas.

356.—"EVA", opereta de Franz Lehar. Intérpretes: Alfredo Kraus, Ana María Olaria, Luisa de Córdoba, Santiago Ramalle, José Granados, José Peromingo. Orquesta de Cámara de Madrid. Coros de Radio Nacional de España. Dirección: Enrique Estela.—30 cms., 33 r.p.m. 275 ptas.

357.—"LA DUQUESA DEL BAL TABARIN", opereta de Leo Bard. Intérpretes: Tomás Alvarez, Elsa del Campo, Dolores Pérez, Santiago Ramalle. Orquesta de Cámara de Madrid (ampliada). Coros de Radio Nacional de España. Dirección: Enrique Estela.—30 cms., 33 r.p.m. 275 ptas.

Regional española

358.—ANDALUZA: "Romería del Rocío", "Sevillanas del Tamborilero", por Conjunto La Giralda, "Aires de los Romeros de Almonte" —fiesta de romería—, por Niño de Marchena, acompañado de guitarras, "Te conocí en el Quintillo" —fandangos de Huelva—, por Elvira Real, Dorita Ruiz y Paco de Ronda, "Hacia el Rocío" —cantos romeros— por Juanita Reina, acompañada de orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 70 ptas.

359.—CATALANA: "Canciones populares catalanas". Muntanyes del canigo, Serenata, Juvenivola. Intérprete: Coral del Geyeg de Gerona. Director: José Viader. (Supervisión artística: Enrique Casals.)—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

360.—GALLEGA: "Canciones gallegas". Negra sombra, Un adiós a Mariquiña, Un sospiro. Intérprete: Antonio Campó, bajo. Coro Cantores de Madrid, y dirección de J. Pereda. Orquesta de Conciertos de Madrid. Dirección: Victorino Echevarría.—17 cms., 45 r.p.m. 77 ptas.

361.—VASCA: "Coros Vascos de Pablo Sorozábal". Gabiltzan Kalez-Kale, B-entara Noa, ¿Nahi Zuyayin?, Buba Niña. Intérpretes: Coros Maitea y Easo de San Sebastián. Txistularis de San Sebastián. Director: Pablo Sorozábal.—17 centímetros, 45 r.p.m. 77 ptas.



362.—VALENCIANA: "Pasodobles valencianos". Lo cant del Valencia, L'Entra de la Murta, Brisas de Valencia, Pepita Creus. Intérprete: Banda de la Policía Armada y de Tráfico de Madrid. Director: Bernabé Sanchis Porta.—17 cms., 45 r.p.m. 77 ptas.

363.—MOSAICO ANDALUZ: "Mosaico Sevillano", Zambra mora". Intérprete: Orquesta de Conciertos de Madrid. Director: Federico Moreno Torroba.—17 cms., 45 r.p.m. 77 ptas.

Música de Navidad

364.—"CANCIONES DE NAVIDAD": Adeste Fideles; Paseo en Trineo; Dios les tenga contentos, caballeros; Una luz, Juanita, Isabel; Fum, Fum, Fum; Sobre la montaña sopla el viento; Adorna la casa con ramas de acebo; Jingle Bells; Suena, campana; Me suenan más dulces las campanas; El pequeño zagal; Canción de las zampoñas; Noche de Paz. Intérpretes: Coro de Niños de Obernkirchen. Director: Edith Möller.—30 cms., 33 r.p.m. 225 ptas.

365.—"MIS VILLANCICOS": En la noche tranquila; Dichosa luz; Con trompetas y tambores; Pastores, venid. Intérprete: Marcos Redondo, con acompañamiento de orquesta.—17 centímetros, 45 r.p.m. 80 ptas.

366.—"BLANC NADAL": Blanc Nadal; White Christmas; Fum, Fum, Fum; Los volaré; Santa Nit; Lina Richarte; Veniu a adorar. Intérpretes: Solistas y coros de niños, con acompañamiento de orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

367.—"VILLANCICOS ANDALUCES POR LOLA FLORES": Villancicos de Arco de la Frontera, Nochebuena en Arcos de la Frontera, Aires Navideños Jerezanos, En la Noche de la Nochebuena. Intérprete. Lola Flores, con campanilleros.—17 cms., 45 r.p.m. 70 ptas.

368.—"NAVIDAD EN ANDALUCIA": Navideña, por Ballet español de Pilar López; Tocan las zambombas, por Manuel Vallejo y Coros; Con mi borriquillo, por Lola Flores; Oración de los pastores —de Marchena—, por Niño de Marchena.—17 cms., 45 r.p.m. 70 ptas.

369.—"CANCIONES NAVIDEÑAS DE LUCHO GATICA": Noche de Paz, Esta Noche es Nochebuena, Vuelen las campanas, Vals de Navidad. Intérprete: Lucho Gatica, con acompañamiento de orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

370.—"CANCIONES CATALANAS DE NAVIDAD": Canco de Nadal; Cap a Betlem van dos minyons; Fum, Fum, Fum; Pels fills D'Adam i Eva. Intérprete: Orfeo Catalá. Director: Luis Millet.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

371.—"VILLANCICOS": Villancico polonés, Adeste Fideles, Noche de Paz, Villancico yugoslavo. Intérpretes: Les Petits Chanteurs a la Croix de Bois. Director: Mgr. F. Maillet.—17 centímetros, 45 r.p.m. 70 ptas.

372.—"VILLANCICOS FRANCESES": El sueño del Infante Jesús, Villancico Saboyano, Canción alegre de Navidad, Los Vecinos. Intérpretes: Les Petits Chanteurs a la Croix de Bois. 17 cms., 45 r.p.m. 70 ptas.

Discos infantiles

373.—"EL PUENTE DE LAS CIEN VOLUNTADES". Cuento de A. Llopis y Casas Augé. Selección de voces, efectos sonoros y orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

374.—"EL CRUCERO DE LOS MILLONARIOS" —siete aventuras de Bambino—, de Llopis y Casas Augé. Selección de voces, efectos sonoros y orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

375.—"TRIPUCHO". Cuento de Domínguez Hernández y Casas Augé. Selección de voces, efectos sonoros y orquesta. Narrador: José María Ovies.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

376.—"FABULAS PARA NIÑOS". Selección de las más populares fábulas de Samaniego. Narrador: Luisita Soler, con efectos especiales.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

377.—"UN PISO TRANQUILO" y "La operación del riñón". Recitados humorísticos, por Gila.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

378.—"JUEGOS Y CANCIONES INFANTILES": Muy buen día, Su señoría; La Torre en guardia; La pájara pinta; Mi barquito de papel; Antón Pirulero; La Cenicienta. Orquesta "Calesita". Director: B. Noriega.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

379.—"JUEGOS Y CANCIONES INFANTILES": Garibaldi... ¡pum!, Yo vi un león, ¿Quién tiene miedo al lobo feroz?, Una tarde fresquita de Mayo, La farolera tropezó, Se me ha perdido una niña. Intérprestes diversos y orquesta "Calesita". Dirección: B. Noriega.—17 centímetros, 45 r.p.m. 85 ptas.

Jazz

380.—El SALVAJE: "Body and Soul", "Oh, Marie", Medley, Basin Street Blues", "When it's Sleepy Time Down South". Intérprete: Lois Prima.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

381.—RIVERBOAT DAN DIES: "Walking With the King", "Do you know what it means to miss New Orleans", "Dardanella", "Riverboat Shuffle", "Ray Bauduc-Nappy Lamare and their", "Dixieland".—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

382.—BAILANDO CON LOS GRANDES DEL JAZZ: "Stopin at the Savoy", "Soft Winds" "Sweet Georgia Brown", "I Got Rhythm". Intérpretes: Ralph Marterie, Dinah Washington y otros.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

383.—HEYDY TIME COUNT ME INCHEEK TO CHEEK: "Crazy Rhythm". Intérprete: Joe Ritma y su orquesta.—17 cms., 45 r.p.m. 80 ptas.

Música ligera

384.—"CALYPSOS": A Puerto Rico, Guanabacoa, Bajo el cielo, Señor Calypso. Intérprete: Chato Puente y su Conjunto.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

385.—"NAVIDADES BLANCAS": Navidades Blancas, Noche de Navidad, Noche de Paz, Desciendes de las estrellas. Intérpretes: Coro de voces blancas. Director: Mario Mellier.—17 centímetros, 45 r.p.m. 85 ptas.

386.—"ANTOÑITA MORENO": El cordón de mi corpiño; Dónde vas, Duquesa; De España para Colombia; Sube que te sube; Mis trenzas; Para Cuba; Romance del chavalillo; Torero; Mi pregón de flores; Ven a mí; Sevillana del recuerdo; Manolito, tu chaleco; Sortija de oro; Acordándome de Cuba; Carreteras de Asturias. Intérprete: Antoñita Moreno, con orquesta Montilla. Director: Daniel Montorio.—30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

387.—"LOS FABULOSOS PLATTERS": Only You, The Great Pretender, The Magic Touch, It isn't Right, One in a million, My dream, Youil never never Know, Mistery of you, Winner take all, I'M just a dancing partner, Bark battle and ball, He's mine. Intépretes: Los Platters. 30 cms., 33 r.p.m. 260 ptas.

388.—"LO MEJOR DE IRVING BERLIN": Conseguí mi amor, Juntando nuestras caras, Siempre, Desfile de Pascua. Intérpretes: Billy Eckstine y Sarah Vaughan.—17 cms., 45 r.p.m. 85 ptas.

389.—"SORTA DIXIE": Oh by Jingo, Desfile en la calle del Sur, Down home rag, Sugar foot strut, El Jeque de Arabia, Sorta Blues, Panamá, El barco por el río, Metro y medio y ojos azules. Intérprete: Billy May y su orquesta. 25 cms., 33 r.p.m. 225 ptas.

Noticias

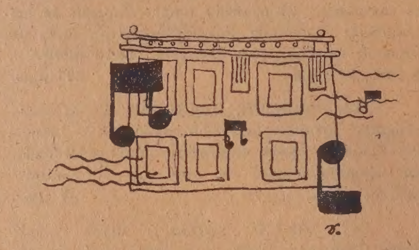
HISPAVOX continúa añadiendo títulos a su catálogo de música española. Posiblemente entra dentro de sus cálculos contar, en fecha no lejana, con un auténtico exponente de nuestra música más seria y representativa. Este esfuerzo es digno de todo elogio.

■

En los premios del disco español, sabemos que ha sido galardonada la «Sinfonieta», de Ernesto Halffter. Destacamos este nuevo triunfo del compositor y, naturalmente, felicitamos a la marca que lanzó al mercado dicha grabación, que a nosotros, particularmente, nos parece totalmente lograda.

■

Hemos recibido un folleto amplio con noticia de actividades, detalles de nuevas instalaciones y proyecto de mejoras en su organización de la famosa marca de discos norteamericana CAPITOL. Esta marca representa una de las más sólidas industrias discográficas del mundo. Debido a la alta sensibilidad de los micrófonos utilizados en sus estudios, ha sido necesario revisar sus instalaciones de aire acondicionado, iluminación, etc., con el fin de evitar el más



insignificante ruido. Se han inaugurado cuatro cámaras de reverberación, que forman parte integral de un nuevo sistema de «acústica controlada». Con todo ello, la «Capitol Record, Inc.» dispone del más moderno conjunto de Estudios de grabación del mundo.

GRABACIONES DESTACADAS

"PRIMER CUARTETO EN FA MAYOR". Op. 16, núm. 1, y "SEGUNDO CUARTETO EN SOL MAYOR". Op. 18, número 2. Beethoven.—Interpretación Cuarteto Vegh. — HISPAVOX-DISCOPHILES FRANÇAIS HD 5021.—30 cms., 33 r.p.m.

El Cuarteto Vegh, de reconocida solvencia, de calidad y técnica indiscutibles, ha sido el encargado de ofrecernos esta versión nueva de los dos famosos Cuartetos de Beethoven. El Cuarteto Vegh es un grupo instrumental que ya nos brindó su lección directa en Madrid. Ahora, con las dos páginas de Beethoven, confirma nuevamente su extraordinaria talla de intérpretes.

No es nada fácil lograr un clima real y perfecto en las versiones de los Cuartetos de Beethoven. Se trata de piezas trascendentales, verdaderos apoyos de la historia de la música. Dentro de la obra de Beethoven, sus Cuartetos vienen a ser como los sintomas r e a l e s de su profunda madurez.

El Cuarteto Vegh ha hecho que este microsurco pase a tener categoría de grabación destacada. Ha dado contorno emocional a toda su estructura y significación personal a las múltiples variantes que encierra. En este caso determinado, los Cuartetos de Beethoven hallaron la interpretación justa. Ese es nuestro mayor elogio.

El disco responde a las mayores exigencias musicales. Prensado, grabación previa, sonoridad y matices, colaboran eficazmente en esta muestra verdaderamente afortunada.

L. MACHADO

CRITICA DE DISCOS

MODESTO MUSORGSKY: "Una noche en el monte pelado", Entreacto y Danzas Persas de "Kowantchina" y Polonesa de "Boris Godunov".—Por la Orquesta Sinfónica de Radio Berlín, dirigida por Leopold Ludwig.—Una cara disco BELTER 30099.—30 cm., 33 r.p.m.

Musorgsky, pese a su obra, relativamente reducida y alejada de las formas tradicionales sinfónicas y camerísticas, permanece siempre en un primer plano de actualidad musical. Es, sin lugar a dudas, el más poderoso original, atrevido y decisivo de los compositores rusos del siglo XIX.

«Una noche en el monte pelado» fué originariamente concebida por Musorgsky como música de escena para el drama «Die Hexen» («Las brujas»), del barón Mengden, en 1860. Una carta del compositor a Rimsky-Korsakof nos informa de la rapidez con que ejecutó el primer borrador: catorce días. El contenido programático (dice Musorgsky en su carta) es el siguiente: 1.° la reunión de las brujas, su charla y maldiciones; 2.° el cortejo de Satanás; 3.° su glorificación; 4.° el sabbat. Posteriormente (1862-1872), sufrió modificaciones diversas, y hacia 1880 transformó la obra en un intermedio sinfónico para «La feria de Sarotchinsky».

Rimsky orquestó la obra y rehizo la partitura, introduciendo el tema de la Dumka de los jóvenes compañeros de la «Feria de Sarotchinsky» y modificando el final, además de hacer numerosas correcciones. Esta es la versión que se utiliza en los conciertos, y a la que corresponde el presente disco. Sin embargo, el hallazgo reciente de manuscritos del autor en el Conservatorio de Leningrado permitieron a Paul Lamm y Scebalin rehacer por completo la página tal y como la concibió Musorgsky. En esta forma, y como intermedio entre el primero y segundo acto de «La feria» (no como poema sinfónico independiente), se interpreta actualmente en Rusia.

La versión de Ludwig con la Orquesta de la Radio de Berlín es, desde luego, sensacional, y queda muy por encima de las de Stokowsky, André, Cluytens o Ansermet. Tan brillante como la de Markevitch, tan dramática como la de Susskind, aprovechando los contrastes hasta el máximo (incluso exagerando las diferencias entre los pasajes lentos y los rápidos), resulta verdaderamente de un atractivo extraordinario. La orquesta es también espléndida.

Las «Danzas persas», de Kowantchina, orquestadas también por Rimsky (en vida de Musorgsky), pertenecen al primer cuadro del cuarto acto de la ópera: un mensajero de Golitzin viene a advertir a Kowansky del peligro que le amenaza, pero éste le expulsa y llama a las esclavas persas para que dancen. Ludwig ha insistido aquí en un dramatismo intenso, que alcanza culminación en el famoso entreacto, cu tema doloroso y desolado es uno de los m mentos más admirables de toda la obra Musorgsky.

La «Polonesa», de Boris Godunov, p tenece al «acto polaco» de esta ópera. gina nerviosa, a veces fulgurante, bullic sa y, al mismo tiempo, con un viejo regu de los antiguos m o d o s griegos. Leopo Ludwig y la Orquesta Sinfónica de la Rad berlinesa nos ofrecen también aquí u versión excelente.

La grabación no tiene tacha: es sencil mente impresionante. En conjunto, un d co de primera categoría y de interés bási

JORGE FEDERICO HAENDEL: "So ta núm. 4 en Re para violín y piano" Por Jean Fournier (violín) y Ginette yen (piano).—HISPAVOX-VEGA HS 84 Un disco 17,5 cm., 33 r.p.m.

Hispavox está lanzando al mercado seis sonatas de violín y piano de Haen según las grabaciones de Vega. Se prodig ahora los discos con obras del gran co positor, cuyo segundo centenario se cum en 1959. Haendel no es un músico de su lezas, sino de grandes rasgos. Incluso estas mismas Sonatas se hace esto m patente. Estructuras sencillas, melodías a plias y tranquilas, pureza y grandiosid se respiran en ellas. El violín desempe siempre un papel absolutamente princip mientras el piano se limita a un acom ñamiento a veces armónico, a veces rítmi pero nunca importante.

Así lo han comprendido los intérpre de esta versión, e incluso podría reproch se a Ginette Doyen un exceso de humild ya que puede conseguirse —aun dentro unos límites insalvables— un poco más expresión personal para el piano.

Jean Fournier dice su parte admirab mente. Su vibrato puede no agradar a alg nos; sin embargo, es lleno y equilibra Técnica excelente; sonido muy bueno los graves; menos preciso y expresivo en tesitura alta. Pero, en conjunto, muy hae deliano todo ello. Los caracteres de la S nata —quizá la más bella de la colección quedan bien patentes en la versión Fournier y Doyen.

La grabación es muy clara, de sonorid potente, aunque también aquí el piano sido —a nuestro entender— excesivame subestimado.

Hay que señalar con toda justicia la i portancia de esta serie de grabaciones Haendel. Obras de interés no sólo históri sino de valor estético clásico, que deb figurar en todas las discotecas.

R. B.

Recomendamos

Al discófilo español

Las grabaciones que señalamos en esta sección no tienen carácter de novedades. Han sido destacadas por nosotros dada su calidad, o su interés musical.

«CONCIERTO PARA CLARINETE Y ORQUESTA». I. Erikson, clarinete. Orquesta Sinfónica de la Radio Danesa. Director, M. Woldike.—30 centímetros; 33 r.p.m.—265 ptas.

«LA HISTORIA DEL SOLDADO». Strawinsky. M. Rossi. Conjunto de Cámara.—30 cms.; 33 r.p.m.—300 ptas.

«CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA, EN FORMA BRASILEÑA». Op. 105 núm. 2, de Hekel Tavares. Intérpretes: F. Blumenthal, piano; Orquesta Sinfónica de Londres. Director, A. Fistoulari.—30 centímetros; 33 r.p.m.—265 ptas.

«SELECCION DE BAILABLES»: «Mi corazón es un violín», «Tantas veces», «Mea culpa», «Los niños olvidados», «Que toi», «Yo te esperaré», «Primavera en París», «A la orilla del Támesis», «Mis manos», «Tu sonrisa está en mi corazón». Intérprete: Franck Pourcel y su orquesta. — 25 centímetros; 33 r.p.m.—175 ptas.

«ITALY FAR-WEST»: «Pica repica», «El abuelito del Cow-boy», «Albaspina», «El hombre del Far-West». Intérpretes: Cuarteto Radar, con piano y ritmo.—17 cms.; 45 r.p.m.—77 ptas.

«CHA CHA CHA DE CUBA»: «Rico vacilón», «Los tamalitos de Olga», «La mulata Chanela», «Caumbia», «Cero codazos, c e r o cabezazos», «Seven Boy», «La Cumbancha», «Aprendiendo el cha cha chá». Intérprete: Orquesta Sensación.—25 cms.; 33 revoluciones por minuto.—220 ptas.

Al discófilo extranjero

«UNA NOCHE EN LA TABERNA FL MENCA»: Bulerías. Caña. Alegrí de Cádiz. Farruca. Sevillanas. Seg riyas. Fandangos de Almería. Po purri flamenco.—Intérpretes: Conju to flamenco «Los Macarenos». — centímetros.; 33 r.p.m.—175 ptas.

«RECUERDO DE ESPAÑA»: «Per tú plor (Cataluña); «Tengo una n o v i a Santurce» (Vizcaya); «Navarrica, varrica», «Clavelina, clavelina» (N varra); «Vaquerías» (Asturias); «Bo ro mallorquín» (Baleares); «Segund de filigrana» (Andalucía); «Canto pandeiro de Noya» (Galicia); «Be dita tierra canaria» (Canarias); « paseigo jura y bota» (Santande «Para reír o llorar» (Aragón). — centímetros; 33 r.p.m.—175 ptas.

«GOYESCAS». Obra completa de Gran dos. Intérpretes: C. Rubio, Ana M ría Iriarte, M. Ausensi, G. Torran Coros cantores de Madrid. Orques Nacional de España. Director, A. A genta.—30 cms.; 33 r.p.m.—265 pt

«EL SOMBRERO DE TRES PICOS». Ob completa de Falla. Intérpretes: Ata fo Argenta, con la Orquesta Nac nal de España.—30 cms.; 33 r.p.m. 265 ptas.

«CUARTETO SOBRE TEMAS VASCOS Op. 31, de José María Usandizag Intérprete: Agrupación Nacional Música de Cámara.—30 cms.; 33 voluciones por minuto.—265 ptas.

«NO SE VA LA PALOMA»: «Si me eng ñas, me muero», «A la rueda, mi riño», «Tientos de punto y com Intérprete: Imperio de Triana, A. Arenas y R. Reguera, guitarras 17 cms.; 45 r.p.m.—80 ptas.

LIBROS

NOVEDADES

EL OCASO DE LA EDAD MODERNA, Romano Guardini. 65 ptas.

PANORAMA DE LA CIENCIA CONTEMPORANEA, Bernhard Bavink. 400 ptas.

HISTORIA ECONOMICA DE LA EUROPA MODERNA. H. E. Friedlaemder. 220 ptas.

LA HORA CANDENTE (novela), Cameron Hawley. 150 ptas.

EL CORAZON Y OTROS FRUTOS AMARGOS (novela), Ignacio Aldecoa. 60 ptas.

ANTOLOGIA DE CUENTOS DE MIEDO, López Ibor (2 tomos). 450 ptas.

LA CURACION POR LA PALABRA EN LA ANTIGÜEDAD CLASICA, Pedro Laín. 60 ptas.

TEORIA DEL SABER HISTORICO, José Antonio Haravall. 80 ptas.

EL DOLOR, F. J. J. Buytendijk (trad. Fernando Vela). 50 ptas.

GOYA, Ortega y Gasset (Colec. El Arquero). 30 ptas.

RELATOS, Pasternak 35 ptas.

EL DOCTOR ZHIVAGO, Pasternak. 175 ptas.

EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI, P. Boulle. 60 ptas.

ORTEGA Y GASSET, José Ferrater Mora. 35 ptas.

ARQUITECTURA

43.—ESQUEMA DE LA ARQUITECTURA EUROPEA.—N. Pervsner. 396 ptas.
44.—LA CIUDAD ES SU POBLACION.—Henry S. Churchill. 180 ptas.
45.—LA METROPOLI EN LA VIDA MODERNA.—3.° y 4.° (varios). 123 ptas.
46.—FRANK LLOYD WRIGTH.—Bruno Zeví. 117 ptas.
47.—WILLIANS MORRIS.—Giancarlo de Carlo. 90 ptas.
48.—ERIK GUNNAR ASPLUN.—Bruno Zeví. 117 ptas.
49.—LA IDEA DEL ESPACIO EN LA ARQUITECTURA.—Rex Martiensen. 200 ptas.
50.—CUBIERTAS COLGANTES (Estudios sobre la nueva técnica de construcción llamada de "grandes envolturas"). — Frei Otto. 280 ptas.

ARTE

51.—BALLET ESPAÑOL.—Juan Ginés. 240 ptas.
52.—INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LOS ESTILOS.—F. Pérez Dolz. 175 ptas.
53.—EL ARTE RUSO.—Lonif Reau. 56 ptas.
54.—EL ARTE CONTEMPORANEO. — Juan Eduardo Cirlot. 750 ptas.
55.—COLOQUIOS SOBRE EL ARTE CONTEMPORANEO.—Cassau, Ansermet, Marcel. 125 ptas.
56.—CONTRASTES TECNICOS EN LAS ARTES.—Gu'llame Dorfles. 128 ptas.
57.—LOS FUNDADORES FRANCESES.—G. Gurvicht. 128 ptas.
58.—EL ARTE ES PARA TODOS.—M. Sipsom. 67 ptas.
59.—ENCICLOPEDIA GRAFICA DEL MUEBLE Y LA DECORACION. 675 ptas.
60.—HISTORIA DE LOS PINTORES IMPRESIONISTAS (Manet, Renoir, Sisley, Pissarro, Degas, Monet, etc.). 270 ptas.
61.—HEROES DEL COLOR (Del Salón de Bourguereau al Salón de Independientes). 270 ptas.
62.—EL ARTE. RODIN A (Conversaciones reunidas por Paul Gsell). 250 ptas.
63.—LAS SIETE LAMPARAS DE LA ARQUITECTURA (con dibujos originales de Ruskin).—Ruskin. 270 ptas.
64.—DONATELLO.—E. Bertoux. 270 ptas.
65.—EL ARTE MODERNISTA CATALAN.—A. Ciroci Pellicer. 850 ptas.
66.—RAMON AMADEO Y LA MARAVILLA DE SUS BELENES.—Garrut. 40 ptas.

CIENCIAS SOCIALES

4.167.—SUIZA, UN EJEMPLO DE DEMOCRACIA.—A. Siegfried. 80 ptas.
4.168.—EUROPA Y EL MUNDO DE HOY.—M. Morn, E. Gilson, etc. 125 ptas.
4.169.—EL PENSAMIENTO EUROPEO EN EL SIGLO XVIII.—P. Hazard. 150 ptas.
4.170.—ROSTROS BRUNOS, ARENAS ROJAS (Relato de un viaje entre los indígenas del desierto de Australia Central).—Ch. Mountford. 120 ptas.
4.171.—SISTEMAS BANCARIOS.—B. H. Beckhart. 350 ptas.
4.172.—DOCTRINA PONTIFICIA (II) DOCUMENTOS POLITICOS.—J. L. Gutiérrez García.—Introducción de Alberto Martín Artajo. 125 ptas.
4.173.—LA REPUBLICA FRANCESA.—M. Jiménez Parga. 64 ptas.
4.174.—HISTORIA DE CHINA.—R. Grousset. 150 ptas.
4.175.—PROBLEMAS DE GEOGRAFIA HUMANA.—A. Demangeon. 100 ptas.
4.176.—PAISES DEL FUTURO.—A. Zischka. 175 ptas.
4.177.—METAMORFOSIS DE LA FLOR DE LOTO (Importancia de la India actual dentro del nuevo orden asiático.—H. Tichy. 150 ptas.

LITERATURA EN LENGUA CATALANA

4.178.—LA BOGERIA.—Narcís Oller. 20 ptas.
4.179.—PRIMERA HISTORIA D'ESTHER.—Salvador Esprin. 25 ptas.
4.180.—QUAN ES FA NOSA.—J. Pous í pages. 32 ptas.
4.181.—VINT CANÇONS I ALTRES POEMES.—Tomás Garcés. 23 ptas.
4.182.—POESIA DE PERE QUART.—Joan Oliver. 29 ptas.
4.183.—EL PONT LLEVADIS.—Ramón Planas. 40 ptas.
4.184.—L'HOSTAL DE L'AMOR.—Ferrán Soldevilla. 32 ptas.
4.185.—EL MAR, BLAY BONET.—Premio Joanot Martorell 1957. 70 ptas.
4.186.—ELS CONTEMPORANIS, DE VERDAGUER I MARAGALL ALS NOSTRES DIES.—Vol. 11. 125 ptas.
4.187.—HISTORIA D'UN GOS.—Jeroni Moragues. 50 ptas.
4.188.—EL SOMRIURE DELS SANTS. — Miquel Ller. 50 ptas.
4.189.—SIS O SET SIRENES.—Marius Gifreda. 50 ptas.
4.190.—TERRES DE L'EBRE.—S. J. Arbó. 50 ptas.
4.191.—HOMENOTS.—Esbozos biográficos de Segarra, Alcover, Dalí Maillol Ruyrá.—J. Plá. 65 ptas.
4.192.—CRONICA DEL PAIS NATAL.—Biografía de una pequeña población catalana de las riberas del Ebro.—Artur Bladé. 65 ptas.
4.193.—L'HUMOR A LA BARCELONA DEL NOUCENTS.—Xavier Nogués. 250 ptas.

CINE-TEATRO

4.194.—LA FERIA DE GUERNICABRA.—Alfredo Mañas (Teatro). 30 ptas.
4.195.—TEATRO MEDIEVAL (Textos íntegros en versión del Dr. F. Lázaro Carretero). 50 ptas.
4.196.—GRAMATICA DEL CINE.—R. Spodiwwesne. 110 ptas.
4.197.—EL TEATRO EN CANARIAS.—La Fiesta del Corpus.—Instituto Estudios Canarios. 25 ptas.
4.198.—BURGOS EN EL ROMANCERO Y EN EL TEATRO DE LOS SIGLOS DE ORO.—Alfredo Hermenegildo. 75 ptas.
4.199.—TEATRO CLASICO FRANCES (Corneille, Racine, Molière, Beaumarchais). 295 ptas.
4.200.—SECRETO DE ALCOBA.—L. Navarro. 14 ptas.
4.201.—LA HERENCIA.—Calvo Sotelo. 14 ptas.
4.202.—LA REINA LOCA.—J. Vasallo y F. Muelas. 14 ptas.
4.203.—CUARENTA Y OCHO HORAS DE FELICIDAD.—A. Paso. 14 ptas.
4.204.—DE LA NOCHE A LA MAÑANA. LA CASA DE NAIPES.—J. L. Rubio. 14 ptas.
4.205.—OBRAS COMPLETAS (Tamayo y Baus Manuel). 150 ptas.
4.206.—COMO ESCRIBIR UN GUION.—O. Blakeston (Cine). 65 ptas.
4.207.—COMO HACER DIBUJOS ANIMADOS.—J. Alas, B. Privett. 65 ptas.
4.208.—EL NUEVO CINEASTA AMATEUR.—P. Monier. 250 ptas.

Señalamos



"CINE SOCIAL", por José María García Escudero. — Ediciones "Taurus".—Madrid.

Este libro es una teoría del **cine social**, ilustrada con referencia de numerosas películas. Se examinan los obstáculos económicos o políticos con que ese cine suele tropezar y la manera de captar o exponer los problemas sociales. Y se enfrenta al cine americano con el soviético, al **naturalismo** francés con el **neorrealismo** italiano. El cine social hispanoamericano y, de modo especial, el español, es analizado meticulosamente. El libro —prueba de ello son las numerosas citas— está abierto al diálogo.

4.209.—EL CINE SOCIAL.—García Escudero. 250 ptas.
4.210.—LA TECNICA DEL CINE: SUS PRINCIPIOS.—Antonio Crespo. 8 ptas.

CLASICOS

4.211.—ARISTOFANES.—Obras completas, 2.ª edición. 320 ptas.
4.212.—EURIPIDES. — Obras completas, 2.ª edición. 295 ptas.
4.213.—GOETHE.—Obras selectas. 450 ptas.
4.214.—PLATON.—Diálogos escogidos. 385 ptas.
4.215.—TITO LIVIO.—Historia romana. 675 ptas.
4.216.—PRIMERA ANTOLOGIA GRIEGA.—M. F. Galiano, F. Rodríguez Adrados. 64 ptas.
4.217.—GUERRA DE LAS GALIAS.—César. (3 volúmenes.) 104 ptas.
4.218.—GUERRA CIVIL.—César. (2 vol.) 76 ptas.
4.219.—ARISTOTELES.—La Política. 50 ptas.
4.220.—SEUTONIO.—Los doce Césares. 50 ptas.
4.221.—VIRGILIO.—La Eneida, Bocolicas y Georgicas. 50 ptas.
4.222.—APULEYO.—La metamorfosis o el asno de oro. 50 ptas.
4.223.—OVIDIO.—Arte de amar y la metamorfosis. 50 ptas.

HISTORIA Y CRITICA LITERARIA

4.224.—LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO.—Vol. I. El Silencio de Dios.—Charles Moeller. (2.ª edición.) 140 ptas.
4.225.—LITERATURA DEL SIGLO XX Y CRISTIANISMO.—Vol. III. La esperanza humana. 146 ptas.
4.226.—EL ROMANTICISMO EN LA AMERICA HISPANICA.—Emilio Carr'lla. 150 ptas.
4.227.—PROCESO HISTORICO DE LAS LETRAS CUBANAS.—J. J. Remos. 200 ptas.
4.228.—PRINCIPIOS Y FINALES DE LA NOVELA.—R. Pérez de Ayala. 70 ptas.
4.229.—HISTORIA DE LA LITERATURA INGLESA.—G. Saintsbury. (2 tomos.) 800 ptas.

DIVULGACION CIENTIFICA Y TECNICA

4.230.—INICIACION A LA BIOLOGIA.—G. Montalenti. 75 ptas.
4.231.—LA CIENCIA TIENE SENTIDO.—R. Calder. 75 ptas.
4.232.—AYER Y HOY DEL ATOMO.—A. G. Van Melfen. 90 ptas.
4.233.—TIEMPO PARA VIVIR.—G. Soule. 65 ptas.
4.234.—EN EL PAIS DE LAS MARAVILLAS.—G. Gamou. 32 ptas.
4.235.—CRISTALOFISICA.—J. L. Amorós Portolés. 175 ptas.
4.236.—EL ATOMO.—Sir George Thomson. 65 ptas.
4.237.—AVENES I COVES (El mundo de la espeologia, en catalán).—Francesc Vicens i Antoni Ribera. 60 ptas.
4.238.—AL BORDE DE LO IMPOSIBLE.—J. Merrien. 115 ptas.
4.239.—GEOLOGIA PRACTICA (Geología del campo).—F. H. Lahee. 450 ptas.
4.240.—LA FOTOGRAFIA (Sus materiales y procedimientos).—C. B. Neblette. 400 ptas.

ECONOMICAS

4.241.—HISTORIA ECONOMICA DE LA EUROPA MODERNA.—H. E. Friedlaender. 220 ptas.
4.242.—COMERCIO MUNDIAL E INVERSION INTERNACIONAL.—D. Baileey. 270 ptas.
4.243.—TEORIA DE LA ECONOMIA FISCAL.—R. Earl Rolph. 145 ptas.
4.244.—LOS ESPACIOS PRODUCTIVOS DE LA ECONOMIA MUNDIAL.—R. Lütgens. 240 ptas.
4.245.—EL HOMBRE COMO ESTRUCTURADOR DE LA TIERRA.—R. Lütgens. 240 ptas.

ENSAYO

4.246.—LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ.—Dámaso Alonso. 50 ptas.
4.247.—EL DOLOR.—F. J. J. Buytendijk. 50 ptas.
4.248.—GOYA.—Ortega y Gasset. 30 ptas.
4.249.—TEORIA DEL SABER HISTORICO.—J. A. Maravall. 80 ptas.
4.250.—LO QUE EL HOMBRE PUEDE SER.—G. Russell. 100 ptas.
4.251.—¿ESTA EN PELIGRO LA CULTURA?—Porché, Duhamel. 125 ptas.
4.252.—PANORAMA DE LA CIENCIA CONTEMPORANEA.—B. Bavink. 400 ptas.
4.253.—LA RISA.—H. Bergson. 24 ptas.
4.254.—ORTEGA Y GASSET.—J. Ferrater Mora. 35 ptas.
4.255.—PROLOGO PARA ALEMANES.—Ortega y Gasset. 20 ptas.
4.256.—INTRODUCCION AL ORIGEN Y EVOLUCION DE LA VIDA.—F. Cordón. 20 ptas.
4.257.—MEDICO EN LA HISTORIA.—Pedro Laín Entralgo. 15 ptas.

FILOSOFIA

4.258.—LA IDEA DE PRINCIPIO EN LEIBNIZ. Ortega y Gasset. 200 ptas.
4.259.—¿QUE SON LOS VALORES?—R. Frondizi. 32 ptas.
4.260.—EL OCASO DE LA EDAD MODERNA.—R. Guardini. 65 ptas.
4.261.—FILOSOFIA DE LA HISTORIA EN LA ANTIGÜEDAD.—L. Dujoune. 136 ptas.
4.262.—PERSPECTIVAS DE NUESTROS TIEMPOS.—M. F. Sciacca. 126 ptas.
4.263.—HEREJIAS Y VERDADES DE NUESTRO TIEMPO.—M. F. Sciacca. 120 ptas.
4.264.—LA FILOSOFIA EN LA EDAD MEDIA.—E. Gilson. (2 vol.) 280 ptas.
4.265.—AUTOBIOGRAFIA ESPIRITUAL.—N. Berdiaer. 140 ptas.
4.266.—FILOSOFIA Y ESCUELAS FILOSOFICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA, 1957.—J. L. Balu. 200 ptas.
4.267.—CIENCIA Y FILOSOFIA.—Maritain. 80 ptas.

MUSICA

4.268.—BELA BARTOK.—Serge Mareux. 77 ptas.
4.269.—GUIA LIRICA DEL AUDITOR DE CONCIERTOS. 32 ptas.
4.270.—LA MUSICA, ESTAMPAS Y ASPECTOS. José Subirá. 204 ptas.

4.271.—HISTORIA DE LA MUSICA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA.—J. Subirá. 671 ptas.
4.272.—DOCE CANCIONES POPULARES ESPAÑOLAS.—Toldrá. 40 ptas.

POESIA

4.273.—UN VERANO EN TENERIFE.—D. M. Loinaz.
4.274.—ANTOLOGIA DE POESIA SACRA ESPAÑOLA.—A. Balbuena. 150 ptas.
4.275.—POESIA FRANCESA (Antología).—A. Holguín. 200 ptas.
4.276.—HELENA O EL MAR DEL VERANO.—J. Ayesta. 70 ptas.
4.277.—EL BIOMBO INFERNAL (Prosa selecta). A. Ryunosuke. 50 ptas.
4.278.—POESIA.—J. R. Jiménez. 30 ptas.
4.279.—MASHI.—R. Tagor. 30 ptas.
4.280.—MANUEL VERDUGO Y SU OBRA POETICA.—M. R. Alonso. 40 ptas.
4.281.—GUSTAVO ADOLFO BECQUER, VIDA Y POESIA.—José Pedro Díaz. 100 ptas.
4.282.—ANTOLOGIA POETICA DE J. R. JIMENEZ. 60 ptas.

NOVELA

4.283.—EL RELATO.—Pasternak. 35 ptas.
4.284.—EL DOCTOR JIVAGO.—Pasternak. 175 ptas.
4.285.—LA HORA CANDENTE.—C. Hawley. 150 ptas.
4.286.—MUJER COMO YO.—Curzio Malaparte. 35 ptas.
4.287.—MAR DE FONDO (Temas marineros).—Antonio Menchaca. 60 ptas.
4.288.—ANTOLOGIA DE CUENTOS DE MIEDO. López Ibor. 450 ptas.
4.289.—EL PUENTE SOBRE EL RIO KWAI.—P. Boulle. 60 ptas.
4.290.—LA CAIDA.—A. Camus. 56 ptas.
4.291.—EL EXILIO Y EL REINO.—A. Camus. 70 ptas.
4.292.—EL HEROE.—M. Waltari. 38 ptas.
4.293.—AHORA BRILLA EL SOL.—E. Hemingway. 40 ptas.
4.294.—DON JUAN.—G. Tiguerido. 36 ptas.
4.295.—TESEO.—N. Kazantkasis. 36 ptas.
4.296.—LA TINAJA.—L. Pirandello. 36 ptas.
4.297.—TRES GROTESCOS.—A. Discépolo. 82 ptas.
4.298.—TRES DRAMAS.—E. M. Estrada. 70 ptas.
4.299.—LA VERDAD SIN LUZ.—Miren Díaz de Ibarrondo. 70 ptas.
4.300.—CRIMENES DE GUERRA.—J. A. Llorens Borras. 110 ptas.
4.301.—ISABEL II Y SU TIEMPO.—Carmen Llorca. 75 ptas.
4.302.—NUEVAS PAGINAS DE MI VIDA.—R. Gómez de la Serna. 85 ptas.
4.303.—NACIDO DE LA CARNE.—Paúl Andrés Lesort. 100 ptas.
4.304.—LA PIEDRA.—D. Manfredi. 80 ptas.
4.305.—DRAMAS DEL MAR.—O'Neill. 200 ptas.
4.306.—NUEVE DRAMAS.—O'Neill. (2 tomos.) 230 ptas.
4.307.—OBRAS DE O'NEILL (2 tomos). 210 ptas.
4.308.—CARTAS A MI PADRE.—F. Kafka. 144 ptas.
4.309.—EL PROCESO.—Kafka. 80 ptas.
4.310.—EL TESTIGO.—M. Pomilio. 55 ptas.
4.311.—ANTOLOGIA DEL HUMOR FRANCES. Varios. 70 ptas.
4.312.—GOYA.—A. Vallentin. 140 ptas.
4.313.—GLORIA DE HOLANDA.—Jan de Hartog. 136 ptas.
4.314.—LUNA DE MIEL, LUNA DE HIEL.—R. Pérez de Ayala. 50 ptas.
4.315.—EL MITQ DE SISIFO. EL HOMBRE REBELDE.—A Camus. 140 ptas.
4.316.—MAS ALLA DE LA CLINICA.—O. Loudet. 130 ptas.
4.317.—HUMOR DE CONTRABANDO.—Chummy Chumez. 55 ptas.
4.318.—POBRE, PARALITICO Y MUERTO.—R. Azcona.
4.319.—FLOR DE MAYO.—V. Blasco Ibáñez. 60 ptas.
4.320.—LA NUBE ENJAULADA.—W. F. Flórez. 60 ptas.

RELIGION

4.321.—LAS APARICIONES DE LOURDES.—J. P. Destrades. 60 ptas.
4.322.—LOS ULTIMOS CUARENTA AÑOS DE LA ERA CRISTIANA.—Dionisio Bikkel. 50 ptas.
4.323.—PASTORAL DE URGENCIA.—Casimiro Sánchez Aliseda. 85 ptas.
4.324.—VISION CATOLICA DEL MUNDO.—Pedro Lippert, S. I. 43 ptas.
4.325.—PEDAGOGOS Y PEDAGOGIA DEL CATOLICISMO.—F. de Hovre. 75 ptas.
4.326.—LA RUTA MENTAL DE ORTEGA.—Joaquín Iriarte. 26 ptas.
4.327. APARICIONES.—Carlos María Staehlin, S. I. 60 ptas.
4.328. LOS ESTIGMATIZADOS.—Johannes María Höcht. (2 tomos.) 160 ptas.
4.329.—CONOCER Y CREER.—Prof. August Brunner. 48 ptas.

LIBROS PARA REGALO

4.330.—DON QUIJOTE DE LA MANCHA.—(Nueva edic. lujo, estamp. en oro, lomo de piel, ilustraciones de Doré, 102 acuarelas en tricomía y 248 dibujos). 840 ptas.
4.331.—ANTOLOGIA DE CUENTOS DE LA LITERATURA UNIVERSAL.—Menéndez Pidal. (Encuadernada en piel.) 400 ptas.
4.332.—LUIGI PIRANDELLO.—Obras escogidas. (Tomo II. — Contiene: Teatro, Novela, Cuentos, Ensayos.) 225 ptas.
4.333.—LOS PAPELES POSTUMOS DEL CLUB PICKWICK. — Charles Dickens. (Edición completa, con 41 dibujos originales de PHIZ.) 150 ptas.
4.334.—ATLAS UNIVERSAL (Profusamente ilustrado, mapas, gráficos, fotografías. Indicado para Instituciones y especialistas.) 1.500 ptas.
4.335.—NUEVO ATLAS MUNDIAL.—(Encuadernación tela, estamp. oro y sobrc. color, 600 fotogr., etc.). 325 ptas.
4.336.—MEXICO.—Dore Ogrizek. (El Mundo en Color.) 190 ptas.
4.337.—CORRESPONDENCIA. — Paul Cezanne. (360 págs., 95 láminas.) 270 ptas.
4.338.—HISTORIA UNIVERSAL DE LAS JOYAS A TRAVES DEL ARTE Y DE LA CULTURA.—Kertesz M. W. 155 ptas.
4.339.—LAS CATEDRALES DE FRANCIA.—Rodin A. (240 págs., 123 grabados.) 270 ptas.
4.340.—EL LIBRO DE LA VIDA AGRADABLE. Noel Clarasó. 325 ptas.
4.341.—ANDRE MAUROIS.—Obras Completas. (5 tomos: Novela, Historia, Biografía, Memorias y ensayos varios.) Cada tomo 290 ptas.
4.342.—JOHN STINBECK.—Obras Completas. 400 ptas.
4.343.—GRAHAN GREENE.—Obras Completas. 400 ptas.
4.344.—MODERNA ENCICLOPEDIA FEMENINA. (2 vols.) 850 ptas.
4.345.—JUAN RAMON JIMENEZ.—Libro de Poesía. 180 ptas.
4.346.—MIGUEL DE UNAMUNO. — Ensayos. (2 vols.) 250 ptas.
4.347.—PAISAJE Y LITERATURA DE ESPAÑA. Marina Romero. (376 págs., 60 fotos color.) 700 ptas.
4.348.—FRANK G. SLANGHTER.—Obras Selectas. (2 tomos.) Cada uno 300 ptas.

LITERATURA JUVENIL

"UN BUEN REGALO PARA SUS HIJOS"

4.349.—EL LIBRO DE LOS RIOS Y DE LOS LAGOS.—J. L. Herrera. (Historia y Leyendas de los grandes cursos fluviales, ilustrada.) 200 ptas.
4.350.—ATLAS MEDIO UNIVERSAL Y DE ESPAÑA (201 mapas a todo color y cubiertas a todo color plastificada). 98 ptas.
4.351.—ATLAS MEDIO DE ESPAÑA. 35 pta
4.352.—PLATERO Y YO. — Biblioteca Adán Eva. (Colección.) 18 pta
4.353.—HISTORIA DE BABAR, EL ELEFANT TO.—Jean de Brunhoff. 80 pta
4.354.—LAS VACACIONES DE PATRICIA.—Da zolema. 15 pta
4.355. TRAS LA PISTA DE LOS ANIMALE DESCONOCIDOS. — Bernard Heuvelman (2 tomos y 200 ilustraciones.) 350 pta
4.356.—LAS CINCO MEJORES OBRAS DE JU LIO VERNE. 200 pta
4.357.—LOS MAMIFEROS.—I tomo: El Mund de la Naturaleza.—Ivan T. Sanderson (lu joso volumen, sobrec. ilustrada a todo co lor, 366 págs.). 550 pta
4.358.—CUENTOS FANTASTICOS.—Hoffman. 75 pta
4.359.—EL LIBRO DE LOS ANIMALES.—Ser el "Globo Rojo". 125 pta
4.360.—RUEDA DE CUENTOS.—Pedro Collado. 65 pta

EN ESTAS FIESTAS DE NAVIDAD

4.361.—VILLANCICOS Y CANCIONES DE NO CHEBUENA.—E. Larrea. 18 pta
4.362.—LA HISTORIA SAGRADA DE LOS N ÑOS.—Daniel Rops. 85 pta
4.363.—EL ABC DEL NIÑO CRISTIANO. Daniel Rops. 65 pta
4.364.—MILAGROS Y PARABOLAS DE JESU Daniel Rops. 75 pta
4.365.—EL ARCA DE NOE.—Daniel Rops. 65 pta
4.366.—CIEN VILLANCICOS POPULARES. José A. Infantes. 10 pta
4.367.—BIBLIA EN IMAGENES (Nuevo y Ant guo Testamento). 175 pta
4.368.—COMO SE CONSTRUYE UN NACIMIEN TO.—Pérez Cuadrado. 18 pta
4.369. EL ARTE DE LOS BELENES. Pére Cuadrado. 40 pta

libros recibidos

ELOGIO Y NOSTALGIA DE SIGÜENZA, por Alfredo Juderías.—Editorial "Cultura clásica y moderna".—Madrid, 1958.

En un estilo que es una imitación —casi una reproducción— del de nuestros clásicos, Alfredo Juderías nos ofrece una guía íntima y espiritual del pueblo castellano Sigüenza. El autor conjuga maravillosamente su visión personal, con las anécdotas y descripciones de la ciudad.
Advertimos al lector que existe una edición especial para bibliófilos.

LA ORFEBRERIA, por Luc Lanel.—Editorial Vergara.—Barcelona, 1958.

La Colección "Nuevos Horizontes", de Vergara, se enriquece con este libro, dedicado a los no especialistas, sobre tan noble industria. En él se nos muestra el proceso por el cual la orfebrería se convierte de técnica industrial en una de las Bellas Artes, lo que le permite formar parte del culto religioso y no quedarse en su puro sentido utilitario y ornamental.

POEMAS, por Germán Pardo García. Ediciones Guadarrama. — Madrid, 1958.

"Sepárase del cuero y así la flor del tacto / sostiénese en atmósferas astrales / y danza / como la luz, / el tacto /danza / en un difuso mundo de sedas y de espinas." En estos versos, sacados de "Elegía del tacto", está la esencia poética —amor a lo telúrico— del libro de Germán Pardo —colombiano de voz poética robusta y profunda que habla también de lo humano.

UN ESPECTADOR ANTE LA PINTURA MODERNA, por Joan Arús. Ariel, S. L.—Barcelona, 1957.

Joan Arús, sin poseér conocimientos grandes y definitivos sobre la Pintura moderna, ha escrito esta obra, que posee —entre otras— la cualidad de ser oportuna. Está escrita con espíritu tolerante y abierto a todas las tendencias pictóricas que enriquecen el Arte. El talento poético del autor le permite profundizar en el mundo de la pintura.

LA LITERATURA COMPARADA, por Guyard.—Editorial Vergara. — Barcelona, 1958.

El autor entiende la literatura comparada como una historia de las relaciones literarias internacionales. Expone los orígenes de esta nueva disciplina, sus métodos, y plantea, resolviéndolo, el problema de la legitimidad, del que podríamos llamar "comparatismo literario".

LAS SECRETAS GALERIAS DE ANTONIO MACHADO, por R. Gullón. — Editorial Taurus. — Madrid, 1958.

"Taurus" añade a los ya numerosos estudios sobre la obra de Antonio Machado estas páginas —breves, pero profundas y substanciosas— de R. Gullón. El autor se ocupa del humanismo de Machado, del sentido existencial de su obra, del misterio, sueño, tiempo dentro de la poesía machadiana.

EL HIDALGO Y EL HONOR, por Alfonso G. Valdecasas (2.ª edición).—Revista de Occidente.—Madrid, 1958.

Con este libro, el autor intenta suscitar un nuevo tipo de hombre que no sea el del burgués o el del proletario, sino el de un hombre más noble y perfecto. Un hombre integral y total —esencial—. Valdecasas busca a través de la Historia ejemplos de este tipo: el "gentleman" inglés y el "hidalgo" castellano. Elige a éste, por ser más afín a los españoles, proponiendo una "versión actual del hidalgo".

ALFONSO REYES, ENSAYISTA, por Manuel Olguin. — Studium. — México.

"Manuel Olguin es uno de los más completos conocedores y jueces de mi obra", ha dicho del autor el mismo Alfonso Reyes. Se nos habla en el libro de los años de formación del maestro mexicano y se nos conduce —capítulo tras capítulo— a un profundo análisis de la filosofía social y de la estética literaria de Reyes.

LA ULTIMA ENCRUCIJADA, por I. R. Gamecho.—San Sebastián.

El autor ha querido transcribir al lector sus ideas y sugerencias a través de la novela, que él encuentra como el género literario más idóneo. Se pueden superar todas las formas políticas conocidas, se puede proponer una meta nueva, todavía podemos aspirar a la esperanza: de todo esto nos hablan los personajes de esta novela.

CONSTANTES DE LO ESPAÑOL EN LA HISTORIA Y EN EL ARTE, por Antonio Almagro. — Madrid, 1958.

Es un estudio atrevido —realizado desde la perspectiva ideológica de nuestra generación— de la esencia española vista a través del Arte y de la Historia. Libro de gran erudición y sentido crítico.

JUAN RAMON JIMENEZ, por Francisco Garfias. — Taurus. — Madrid, 1958.

La muerte de nuestro último Premio Nobel y uno de los poetas más excelsos de la literatura universal, Juan Ramón Jiménez, ha sido pretexto para que surgieran muchos elogios sentidos hacia su persona, y numerosos trabajos sobre su obra. Uno de ellos es el que presentamos. Es una biografía —"lírica", diríamos— del poeta de Moguer. Posee además numerosas y bellas fotogra fías, con una biografía la más comple hasta hoy.

EL FUTURO HA COMENZADO, po Carlos Rojas. — Editorial AHR. Barcelona, 1957.

A la larga lista de novelas sobre el futu de la Humanidad viene a sumarse esta C. Rojas, profesor de Literatura Españo en Norteamérica, y que era conocido los lectores por su anterior obra "De bar y de esperanza", en la que aparecía ya preocupación por el destino —hoy incie to— de la Humanidad.
El futuro de esta novela no es "utópico sino "lógico", o sea, en profunda conexió con el presente de nuestra Humanidad. Como todas las novelas "del futuro", ta bién ésta es irónica.

CIUDADES MONUMENTALES D ESPAÑA, por Joaquín Pla Cargo Dalmau Carles Pla, S. A.—Geron Madrid.

Libro de exclusivo interés turístico, da aspecto de conjunto y hace después una de cripción ligera de los principales monume tos de cada ciudad. En este volumen describen las ciudades siguientes: La Cor ña, Santiago de Compostela, Lugo, Orens Pontevedra, Oviedo, León, Santander, Bi bao, San Sebastián, Vitoria, Pamplon Huesca, Jaca.

ORIENTE MEDIO TIENE LA PA LABRA, por Luis Carandell.—Jos Janés, Editor.—Barcelona.

El advenimiento del Oriente Medio al pr mer plano de la política internacional sido objeto no sólo de conferencias polític militares y comentarios periodísticos, si también de numerosos y extensos libros. L problemas abordados por Luis Carandell esta obra son: ¿Se trata de un nuevo co flicto?, ¿de un nuevo nacionalismo?, escl recidos por la experiencia y larga estanc del autor en el Oriente Medio.



Punta Europa, 23

Punta Europa es de las revistas españolas que se afirman. A medida que pasa el tiempo, se advierte una mayor solidez en las ideas y orientaciones de esta excelente publicación, de donde dimana a su vez una más perfecta organización y distribución de las materias. *Punta Europa* es una revista seria. Pertenece al género —digámoslo entrocomilladamente— de las llamadas «intelectuales». Una publicación de este tipo no puede vivir ni mucho menos cumplir su destino si no dispone de una ideología profesada con honda convicción y buena fe, o lo que es igual: si no apunta a un blanco bien nítido. Se ve que *Punta Europa* tiene su blanco.

En el juego dialéctico político-intelectual de los pueblos resulta muy importante la existencia de este tipo de prensa periódica, donde, sin irresponsabilidades ni enconos o resentimientos partidistas a ultranza, se enfoquen y discutan las grandes cuestiones nacionales e internacionales que a todos nos afectan. No importa para el caso que los puntos de vista de otros grupos, más o menos numerosos —es igual— que tienen —o pueden tener— sus propios periódicos. Lo importante es que esa prensa manifieste una limpia y sincera preocupación por la «cosa pública», entendida esta locución en el sentido más amplio y más abierto, a saber: cosa pública igual a patrimonio patrio; a patrimonio patrio, también de las otras patrias, de todas las gentes.

En ese patrimonio se incluye el presente, el pasado y el porvenir que se vislumbra; se incluye la cultura, la religión, el arte y la ciencia.

Si, como decía el viejo proverbio latino, «tantas opiniones como cabezas»; imposible es pedir una absoluta unanimidad en las opiniones; pero si —también— esa discrepancia se mantiene en los límites de la prudencia, el buen sentido y de lo que mandan la justicia y el derecho; entonces, de semejante disparidad, que en el fondo se halla unida por el nexo común de lo que tiende hacia el bien, aunque éste sea enfocado bajo ángulos diferentes, no puede brotar más que una nueva fertilidad y un ensanchamiento del campo de las posibilidades, al propio tiempo que una mayor concordia.

España está en trance de profundas renovaciones. Su incorporación a Europa —tanto tiempo retrasada— y su cordial, fraternal contacto, con los pueblos de América y con los de los Continentes africano y asiático, que hoy pugnan esforzadamente por asomarse a la Historia y formar parte de la gran comunidad de las naciones, son problemas que exigen la más escrupulosa atención y un estudio meticuloso y profundo, el cual sólo puede brotar de un intercambio, a la vez valiente, prudente y sincero de los diferentes puntos de vista, nunca del dogmatismo hermético.

Es, éste del intercambio responsable de opiniones, uno de los mejores servicios que puede prestarse hoy a España y al mundo, y la revista *Punta Europa*, dentro de los límites que parece haberse asignado, lo va cumpliendo con lealtad, a nuestro entender, y con constancia.

En el número 34, que comentamos, publica *Punta Europa* un trabajo que firma don Alberto Martín Artajo, titulado «España y Europa». Se contienen en él puntos de vista sumamente instructivos y sugestiones e informaciones que, debidamente consideradas, podrían resultar provechosas, dada la experiencia y solvencia de su autor. Ese trabajo del señor Martín Artajo, que no es el primero que publica en la revista, no constituye tampoco un hito aislado y puramente ocasional; sino que es como la continuación de otros trabajos similares y meritorios, debidos a otras firmas, que la misma revista ha recogido y publicado en la serie de números anteriores.

Además del trabajo mencionado, contiene el número en cuestión otros de ensayos políticos y literarios, sociales y artísticos, de tono vivo y actual, a menudo polémico, donde figuran firmas como las de Sáenz de Buruaga, Lucinio Alonso, Alvarez Lencero, José Hierro, Horia Stmatu, Arroita-Jáuregui, Romano Valdivia, Domingo Manfredi, José Luis Santaló, Carlos Murciano y Esplandián, más notas, en la sección habitual de «Crisba y comentarios», a propósito de «Los católicos y Ortega», firmadas por el director de la publicación, don Vicente Marrero, y otras, en las secciones igualmente habituales, tituladas «Nueva Galería de Punta Europa» y «Caña y mosca», firmadas, respectivamente, por Sancho Negro y Domingo Paniagua. El tono picante y sabroso de tales secciones, llevadas por agudos críticos, es un incentivo más para el curioso lector, entre los muchos que tiene la revista.

L. T.

Goya, 25

En este número de la gran revista que dirige el profesor Camón Aznar, y que, como se sabe, publica la Fundación Lázaro Galdiano, se insertan trabajos tan interesantes como el del crítico portugués Reynaldo Dos Santos, sobre Felipe Hodart, a quien llama «precursor de la escuela barroca en Portugal». Felipe Hodart (u Odarte, nombre por el cual ha sido conocido en Portugal este escultor francés) —precisa en su trabajo Reynaldo Dos Santos—, fué uno de los artistas que trabajaron en la Península en la primera mital del siglo XVI y contribuyeron a la evolución de un estilo que, aunque integrado en la corriente del Renacimiento, alcanzó por momentos un carácter en el que se desarrollaron los primeros albores del barroquismo. Otras precisiones y conceptos sobre la escultura de Hodart son expuestas por Reynaldo Dos Santos.

Fray Antonio García Figar, O. P., estudia a Fray Juan Bautista Maino, pintor acerca del cual existían multitud de errores históricos. El Padre García Figar nos dice, entre otras cosas, que el pintor Maino no pertenece a la escuela del Greco, ni tiene un solo cuadro donde se distingan reminiscencias de aquella escuela. Cuando todos los discípulos del Greco se hacen tributarios de la técnica del maestro, Maino sigue otro camino enteramente diverso, con personalidad propia y con valores personales distintivos que le hacen un pintor aparte. El Padre García Figar aporta nuevos datos sobre este pintor español, entre ellos el descubrimiento de su partida de bautismo y de sus antecedentes y circunstancias familiares, acerca de todo lo cual trae testimonios irrebatibles. Las magníficas reproducciones de Maino que se acompañan al trabajo son bien elocuentes del carácter de su pintura.

El conocido crítico de arte Ramón D. Faraldo escribe sobre Saetti «el conciliador», adjetivo que expresa un punto de vista sutil y digno del gran conocedor de la pintura y en general del arte contemporáneo que es el todavía joven crítico gallego. Escribe Faraldo: «En resumen, si la pintura del español Solana es casi una enfermedad, la del veneciano Bruno Saetti es casi un lujo. Si al español le preocupa cierto drama metafísico, al otro le preocupa la cultura. Aquél nos incita a una suerte de arrepentimiento colectivo; éste nos incita a participar en una suerte de confort cosmopolita. Aquí, pintar es un acto insolidario, una ruptura, un golpe de mano; en la tradición que Saetti representa, pintar es una continuidad, un placer gremial, y nadie se sonroja, al revés de lo que aquí ocurre, si la elaboración de uno refleja un poco las elaboraciones de los demás. Es lo normal, y si en España no hay nada que nos permita aproximar entre sí la ejecución de Palencia, Ortega o Cossío, nada fundamental nos permite aislar a Saetti de Campigli o Modigliani, preconizadores también de otros estilos de elegancia».

Marguette Bouvier dedica un expresivo artículo a Georges Rouault, recientemente desaparecido, y a la significación de su pintura religiosa, con algunos datos importantes sobre la evolución espiritual y artística del pintor. La autora nos dice que éste ha sabido hasta los ochenta años conservar una pureza de niño, y que, no obstante, siempre se expresa con una fuerza y una violencia vibrantes. «Es un gran poeta trágico, un dramaturgo de la pintura.



Nos aterroriza por su visión del vicio, nos enternece por la transparencia de sus colores, la sutileza de su paleta. Ve con el fervor de su sentimiento religioso más allá de los aspectos físicos la esencia divina».

No podemos detenernos en el último de los trabajos, que firma Amadeus Bertell, y en el que trata de la Arquitectura en la Exposición de Bruselas, y no porque este aspecto deje de ser igualmente interesante, sobre todo por lo que supone como visión de conjunto y comparativa. En este magnífico número de «Goya» siguen las crónicas: la del mismo Bruselas, por J. Gallego S.; la de Londres, por Xavier de Salas; la de París, por Julián Gállego; la de Venecia, por Irene Brin; la de Norteamérica, por Anthony Kerrigan; la de Suiza, por Alfonso Pintó, y la de Madrid, por Venancia Sánchez Marín. Ni qué decir tiene que estas nutridas crónicas se hallan elocuentemente ilustradas por manifestaciones artísticas, principalmente pictóricas, de la actualidad y de la más variada índole.

Crisis

Apareció el extraordinario «abril-septiembre» —números 18 y 19— de *Crisis*, revista filosófica que dirige Muñoz Alonso, catedrático de Valencia. Contiene trabajos de los más distintos temas y autores, según el lema que reza en el cartón de la revista: «... sin acepción de personas y sin otras limitaciones que las impuestas por la filosofía misma concebida como entendimiento de amor por la verdad».

Todos los trabajos son serios y muy interesantes —como es frecuente en esta revista—. Sobresale, por su interés, el del P. Peccorini Letona, S. I., que versa sobre «Gabriel Marcel y la ética de la situación». En él se nos demuestra que la moral de Marcel no puede ser identificada con la existencialista, y que no cae, por tanto, bajo la censura hecha contra ésta por Pío XII. «Si que, por una parte, Marcel no sólo no niega la libertad, sino que la entiende en su sentido más alto, como instrucción de perfección moral; si tampoco niega las esencias, sino que las admite como «imágenes divinas»; si, por último, toda su moral se funda en la naturaleza racional considerada en cuanto a sus relaciones esenciales, y sobre todo en cuanto a la relación que más la dignifica y separa «toto coelo» de los brutos animales, cual es su relación de *criatura* llamada a glorificar a Dios formando parte en su obra creadora y vivificadora; y si, por otra parte, su «existencialismo» no sirve más que para cargar el acento sobre el otro aspecto —tan indispensable en la doctrina de Santo Tomás—, cual es la necesaria acomodación de la conciencia individual a las circunstancias y situaciones concretas de la vida, se impone concluir que el «Existencialismo de la Esperanza y de la Fidelidad» está a cien leguas del «existencialismo ético» que proscribe el Santo Padre en los documentos antes citados. Esperamos que este estudio haya contribuído un poco a librarnos de la esclavitud de las palabras y de los juicios prematuros, fundados en meras apariencias superficiales.»

Passeri Pignoni aborda el «Pensamiento de Luis Pirandello», que califica de determinista y relativista, y al cual se atribuye profunda psicología y hondo valor filosófico.

Sigue «La opción libre de los valores», firmado por Eugenio Frutos, de la Universidad de Zaragoza.

Es también muy interesante —dada la actualidad de los temas éticos— el trabajo de Alain Gug, «Georges Bastides, filósofo de la conversión y del valor».

El P. Pacios, M.C.M., que viene contribuyendo con una serie de artículos sobre el pecado —muy buenos, aunque excesivamente largos y con muchas repeticiones—, trae a este número «El acto final y el dato revelado». He aquí una muestra del interés que despiertan los «estudios» del P. Pacios: «Nosotros nos cansamos prontamente, y fácilmente damos por perdida un alma...; como que nada nos costó, pues no dimos por ella nuestra vida. Más Jesús, que por ella dió su vida, y la dió *porque la veía pecadora*, nunca se cansa de ella, por más que peque, pues si murió para perdonar y lavar esos pecados, ¿cómo creeremos que se va a cansar de perdonar? Si el morir le costó, perdonar le es un placer, porque es hacer que su muerte y sacrificio no sea inútil... No el pecado, por el que murió, sino el orgullo perfecto que no quiere recibir el perdón que Jesús ofrece, es lo que condena el alma.»

Los otros artículos son: «Sobre la progresiva revelación de Dios en el hombre», del P. Fernández Peregrina, Sch. P., y «Originariedad y socialización de saber filosóficos», por José Rodríguez.

Siguen las notas, noticias y bibliografía.

"Seix Barral"

La editorial "Seix Barral, S. A.", ha convocado un premio tal de 50.000 pesetas para novelas, cuya extensión no sea inior a trescientos folios de treinta líneas, a doble espacio y a sola cara. Los originales, inéditos, deben enviarse, por duzado, y antes del 1 de marzo de cada año, a Editorial Seix Bal, Provenza, 219, Barcelona.

"Leopoldo Alas"

Editorial Roca convoca otro premio —"Leopoldo Alas", de 10.000 pesetas— para el mejor libro de cuentos, con un volumen no superior a 150 cuartillas holandesas, a doble espacio y una sola cara, y no inferior a 100. Los originales deben ser enviados antes del 31 de diciembre, a Paseo de Gracia, 98, 1.°, Barcelona. A los dos meses del plazo de admisión, se efectuará la concesión del premio.

Concurso en Benidorm

Se convoca también, por el Ayuntamiento de Benidorm, un premio de 10.000 pesetas para el mejor artículo de Prensa o Radio, y un accésit de 5.000 para el que le siga en méritos. Los trabajos, que han de versar sobre Benidorm, debieron ser publicados o radiados entre el 1 de enero y el 15 de diciembre de 1958, y enviados al Ayuntamiento antes del 20 de diciembre. Se requieren diez ejemplares del periódico en que aparezca el artículo, o diez copias del trabajo radiado.

CURRICULUM DE DAMASO ALONSO

Este Curriculum no es primordialmente una Bibliografía, y las obras —sin indicación bibliográfica— sólo se citan como los demás acontecimientos de la vida del autor. En general, sólo se citan libros, habiéndose prescindido de los innumerables artículos y demás colaboraciones. Tampoco se citan, en el cuerpo de este Curriculum, sus prólogos o epílogos, pero deseamos recordar aquí —como muestra de su generosidad e interés por la obra ajena— que D. A. ha prologado (o epilogado) obras de los siguientes autores: José S. Alegría, Eduardo Alonso, Carlos Bousoño, Carmen Bravo-Villasante, José Luis Cano, Eduardo Carranza, José María de Cossío, Luis Delgado Benavente, Dionisio Gamallo Fierros, Vicente Gaos, Luis Guarner, André Mary, Luis Rosales, Eleanor L. Turnbull, José María Valverde, P. Angel C. Vega y Luis Felipe Vivanco.—Una BIBLIOGRAFIA completa de D. A. es la publicada por Fernando Huarte Morton en el número 138-139, mayo-junio 1958 de la revista "Insula".—Igualmente dejan de mencionarse en el lugar correspondiente del Curriculum las numerosas conferencias que en español, francés, inglés y alemán ha dado D. A. en casi todas las provincias de España, en diversos países de Europa (Alemania, Francia, Bélgica, Portugal, Italia e Inglaterra), en buena parte de Hispanoamérica (Argentina, Chile, Perú, Colombia y Méjico), y en los Estados Unidos, que ha recorrido del Atlántico al Pacífico y de Norte a Sur. Es correspondiente, en España, de las Academias de Córdoba, Sevilla, Gallega, Málaga y Burgos.

1898 Nace —el 22 de octubre— en Madrid.

1908

1914 Estudios de Bachillerato en el Colegio de Nuestra Señora del Recuerdo, de Chamartín de la Rosa.

1914

1916 Estudios de Matemáticas. Enfermedad de la vista. Abandono de los estudios.

1917

1919 Estudios completos de la Licenciatura de Derecho como alumno libre (Universidad de Madrid).

1918

1919 Universidad de los Padres Agustinos (El Escorial).

1921 Licenciado en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid.
Lector de Español en la Universidad de Berlín (1921-23).
POEMAS PUROS. POEMILLAS DE LA CIUDAD.

1923 Colaborador y profesor del Centro de Estudios Históricos (hasta 1936).
"Lecturer" en la Universidad de Cambridge, Inglaterra (1923-25).

1926 Traducción (con el seudónimo de Alfonso Donado) de EL ARTISTA ADOLESCENTE, de James Joyce.

1927 TEMAS GONGORINOS.
Edición de LAS SOLEDADES, de Góngora.

1928 Premio Nacional de Literatura.
Doctor en Filosofía y Letras por la Universidad de Madrid. Su tesis versó sobre EVOLUCION DE LA SINTAXIS DE GONGORA.
"Lecturer" —por segunda vez— en la Universidad de Cambridge, Inglaterra (1928-29).

1929 Contrae matrimonio con Eulalia Galvarriato.
Profesor en Stanford University, California (durante el verano de 1929).
Profesor visitante en Hunter College, el Institute of International Education y Columbia University, de Nueva York (1929-30).

1931 "University Lecturer" en la Universidad de Oxford, Inglaterra (1931-33).

1932 Edición del ENQUIRIDION y la PARACLESIS, de Erasmo (con prólogo de Marcel Bataillon).
Director de los Cursos para Extranjeros del Centro de Estudios Históricos (1932-36).
Reside desde ese año en su casa de Chamartín de la Rosa.

1933 Catedrático de Lengua y Literatura Española en la Universidad de Valencia (1933-1939).
Traducción de MARIA ANTONIETA, de Hilaire Belloc.

1934 Edición de las POESIAS DE GIL VICENTE.

1935 Profesor visitante en la Universidad de Leipzig, Alemania (1935-36).
POESIA ESPAÑOLA. ANTOLOGIA: POESIA DE LA EDAD MEDIA Y POESIA DE TIPO TRADICIONAL.
LA LENGUA POETICA DE GONGORA.

1936 Director, con Pedro Salinas, de la Colección "Primavera y Flor", de la Editorial Signo.
Edición de EL HOSPITAL DE LOS PODRIDOS Y OTROS ENTREMESES ALGUNA VEZ ATRIBUIDOS A CERVANTES.

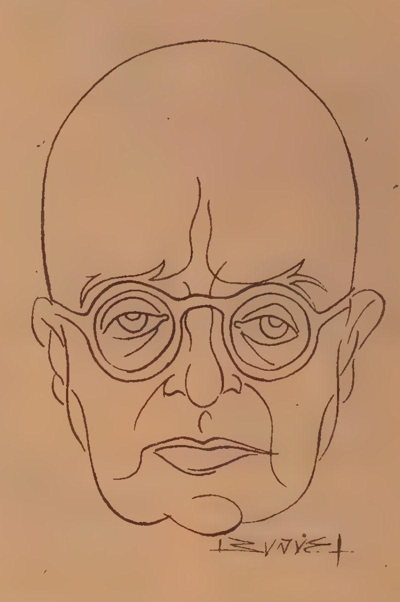
Edición de las POESIAS COMPLETAS de Carrillo y Sotomayor.
2.ª Edición, ampliada, de las SOLEDADES, de Góngora.

1942 Edición de la TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS, de Gil Vicente (I Parte).
LA POESIA DE SAN JUAN DE LA CRUZ (Premio Fastenrath).

1944 OSCURA NOTICIA.
HIJOS DE LA IRA.
VERSOS PLURIMEMBRES Y POEMAS CORRELATIVOS.
ENSAYOS SOBRE POESIA ESPAÑOLA.

1945 Miembro de número de la Hispanic Society of America.
AQUEL DIA EN JERUSALEN (Auto de la Pasión: para emisión radiofónica, estrenado por la Compañía del "Teatro Invisible", de Radio Nacional de España —bajo la dirección de Claudio de la Torre—, el Miércoles Santo, 28 de marzo de 1945).

1946 2.ª Edición, ampliada, de HIJOS DE LA IRA.



1947 Traducción de SANTA EUGENIA, en el volumen SANGRE, NIEVE Y EBANO, de Hans Rothe.

1948 Consejero del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
Académico de la Real Española.
Doctor honoris causa de la Universidad de San Marcos, de Lima.
Profesor visitante en la Universidad de Yale, Estados Unidos.
VIDA Y OBRA DE MEDRANO (I Parte).
"Vida de Don Francisco de Medrano" (Discurso leído ante la Real Academia).

1949 Director de la Revista de Filología Española.
Miembro de honor de la Modern Language Association America.
Miembro de honor de la American Association of Teach of Spanish and Portuguese.
Traducción de SEIS POEMAS DE HOPKINS.

1950 Doctor honoris causa de la Universidad de Burdeos, Fr cia.
POESIA ESPAÑOLA: ENSAYO DE METODOS Y MITES ESTILISTICOS.
Edición, con Rafael Ferreres, del CANCIONERO ANT QUERANO.
"Aleixandre, en la Academia" (Discurso leído ante Real Academia, en la recepción de Vicente Aleixandr

1951 Profesor visitante —por segunda vez— de la Universid de Yale, Estados Unidos.
Traducción —con Emilio Lorenzo— de los PROBLEM Y METODOS DE LA LINGÜISTICA, de Wartburg.
SEIS CALAS EN LA EXPRESION LITERARIA ESP ÑOLA (con Carlos Bousoño).

1952 Doctor honoris causa de la Universidad de Hamburgo, A mania.
Miembro correspondiente de la Bayerische Akademie Wissenschaften de Munich, Alemania.
POETAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS.

1953 Profesor visitante en la Universidad Johns Hopkins, Ba more, Estados Unidos.

1954 Académico electo de la Real de la Historia.
Profesor visitante en la Universidad de Harvard, Es dos Unidos.
LA PRIMITIVA EPICA FRANCESA A LA LUZ DE UN "NOTA EMILIANENSE". SOHNE DES ZORNS (trad ción al alemán de HIJOS DE LA IRA, por Karl Aug Horst).

1955 Discurso de apertura del curso académico en la Univer dad de Madrid, sobre "Vida y poesía en Fray Luis León".
HOMBRE Y DIOS.
ESTUDIOS Y ENSAYOS GONGORINOS.

1956 Dirige la parte española del "Dizzionario letterario Bo piani degli Autori".
EN LA ANDALUCIA DE LA E.
MENENDEZ PELAYO, CRITICO LITERARIO (LAS P LINODIAS DE DON MARCELINO).
ANTOLOGIA: CREACION (selección, prólogo y notas Vicente Gaos).
ANTOLOGIA: CRITICA (selección, prólogo y notas Vicente Gaos).
ANTOLOGIA DE LA POESIA ESPAÑOLA (I): POES DE TIPO TRADICIONAL (en colaboración con J. M. B cua).

1958 Doctor honoris causa de la Universidad de Freiburg, A mania.
DE LOS SIGLOS OSCUROS AL DE ORO.
VIDA Y OBRA DE MEDRANO (II Parte, en colaboraci con S. Reckert).
TRES SONETOS SOBRE LA LENGUA CASTELLAN (con tres comentarios): leídos por el autor en el hom naje que le rindieron los libreros de Madrid, y posteri mente ante la televisión.
Las revistas "Insula" y "Papeles de Son Armadans" dedican sendos homenajes al cumplir los sesenta años.

En el momento de cerrar este Curriculum se hallan en Pren los siguientes libros de Dámaso Alonso:

- TRAGICOMEDIA DE DON DUARDOS, de Gil Vicen (II Parte, en colaboración con S. Reckert).
- DEL SIGLO DE ORO A LA LITERATURA HISPAN AMERICANA.
- LA "EPISTOLA MORAL A FABIO".
- ESPAÑA Y LA NOVELA.
- GOZOS DE LA VISTA (parcialmente anticipado en vistas).
- SOBRE LIMITES FONETICOS PENINSULARES (T MAS Y PROBLEMAS), en la "Enciclopedia Lingüístic del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Se está traduciendo al alemán su obra POESIA ESPAÑOL ENSAYO DE METODOS Y LIMITES (Editorial Francke, Bern

"EL DOCTOR JIVAGO" Y SU AUTOR

Por ELENA BOTZARIS

*a copa de vino oscuro
ofreció la diosa de la
elancolía.*

Iván Bunin. Premio Nobel 1933.

"En raison de la signification attachée à votre prix par la société dans laquelle je vis, je dois rénoncer à la recompense inméritée qui m'a été accordée. Ne prenez pas en offense mon refus volontaire." (1)

. texto de este telegrama de Pasternak, Premio Nobel 1958, a la Academia de cia, resume en unas cuantas palabras sólo su drama personal, sino el de escritor, el de todo artista creador, viva en país comunista. Cada palabra halla cargada de un sentido profundo, un mensaje desesperado... "La sociedad la que vivo...", es decir, el régimen sufro con esta sociedad, con el pueblo ero. "DEBO renunciar", porque se me ga, siendo así que una semana antes, recibir la noticia de la atribución del mio Nobel, había enviado un telegra- completamente distinto: "Inmensamen- gradecido, emocionado, orgulloso, asom- do, confuso. Pasternak." Y en fin, "mi ativa VOLUNTARIA", para que que- bien subrayado lo contrario. Pasternak legrafió este texto abrumador con toda dez y conociendo las consecuencias que rían derivarse para él. Este mismo tran- o valor lo había mostrado ya en otras unstancias, tal como él mismo se lo tó a Nils Ake Nilsson, director del Ins- to de Estudios Eslavos de Estocolmo, ante la terrible depuración staliniana de militares, cuando se le presentó, para firmara, una petición de los escritores citando la ejecución de los generales lpables". La señora Pasternak, encinta, licaba a su marido que firmase, pero no pudo decidirse, sabiendo que aque- suponía su propia condena y la de su ilia. En aquella ocasión se salvó mila- samente: ninguno de sus colegas dijo a de su negativa.

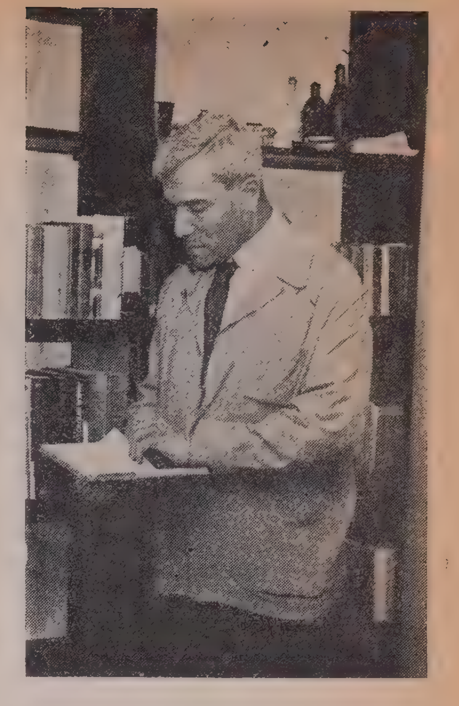
ea como sea, Boris Pasternak es el úl- o, en fecha, de la larga y dolorosa teo- de los escritores y artistas rusos marti- dos, oprimidos y reducidos al silencio el comunismo. Es Gumilev, el caballero miedo y sin tacha, luchando con las ar- s en la mano contra los rójos y fusilado por s. Es el gran Alejandro Blok, que muere hambre durante los primeros años de la lución. Son Babel, Pilniak, Mandelstamm, iev, cuyos rastros se pierden en los cam- de concentración. Son Esenin y Maiakovs- a quienes no obstante el régimen mima, o que también resultan asfixiados por él e matan. Es Marina Tsvetaeva, que tras ver de una larga emigración, se ahorca esperada. Es, muy recientemente, Fadeev, pone fin a sus días. Es la gran poetisa Akhmatova, la viuda de Gumilev, redu- a al silencio. Es Cholojov, el autor de novela igualmente no conformista que llama "El Don apacible", mudo durante nte años antes de ceder a la *presión* y acer su obra maestra según las exigencias partido. Y el mismo Pasternak, que al ncipio había saludado a la revolución mo a una novia", que no había emigra- con su familia y había vuelto en 1923 de visita hecha a los suyos en Berlín, don- habría podido quedarse si lo hubiese rido; Pasternak, que pasó por todos los igros y por todos las depuraciones de escritores, que llevó una vida tranquila materialmente resuelta hasta nuestros días, tuvo Pasternak que callarse también, idamente, confinándose a las traducciones, enunciando así a toda obra personal, lo que una especie de muerte para un poeta o escritor? Y cuando por fin rompe este go silencio, no puede publicar su obra su propio país, para el que ha sido es- ta; es duramente atacado en la "Gaceta eraria" por su colega el poeta Alexis kov, y en "Pravda" por David Zaslavski, e declara que "El doctor Jivago" es una ra mediocre, que Pasternak no ha sido nca un gran poeta y que está "al servicio de la reacción internacional", añadiendo sin pudor: "La novela de Pasternak es un panfleto político, y el panfleto no es jamás literatura"; mientras que Ilya Ehremburg, el corifeo oficial de la literatura soviética, ha basado su obra, precisamente, en el panfleto. Zaslavski, que utiliza impúdicamente el nombre de Maiakovski hablando de "la lucha por una literatura soviética", de Maiakovski, que se mató para escapar precisamente a una literatura "soviética". Y que no obstante no puede por menos de citar imprudentemente la declaración tan verdadera hecha por la Agencia "France-Presse" a propósito del "Doctor Jivago": "Esta novela ha descubierto al mundo la perennidad del alma rusa, su resistencia radical al marxismo y su adhesión a los valores del cristianismo." En este punto es donde el zapato le aprieta más cruelmente al gobierno soviético y sobre todo al partido, que durante años ha propagado por el extranjero la fábula del hombre nuevo creado por el comunismo, del "homo sovieticus", fábula que viene así a recibir un mentís sangriento e irrecusable a la faz del mundo. Y es esto lo que, aparte las calidades literarias del "Doctor Jivago", constituirá el honor y el mérito de Pasternak. Es ante todo en esto en lo que el libro continúa las grandes tradiciones de la literatura rusa de siempre: verdad, sinceridad, valor, defensa del oprimido y del desgraciado, lucha contra la injusticia.

Boris Pasternak nació el 29 de enero de 1890 en Moscú, de una familia judía (pero cristiana) muy cultivada: su madre era una pianista reputada, y su padre, Leonid Pasternak, un pintor muy conocido, amigo de Rilke y de Tolstoi, cuyas obras ilustraba, y director de la Escuela de Pintura de Moscú. Boris hizo sus estudios universitarios en Moscú y en Marburgo, viajando mucho. Estaba muy bien dotado para la música y pensaba dedicarse a ella completamente. Pero una conversación con Scriabin, amigo de su familia, el cual de todos modos le animaba a seguir este camino, le decidió a abandonar la música, tal como él mismo lo cuenta en su "Salvoconducto". Se dedica entonces a la poesía, y sus primeros versos aparecen en 1913 en una revista futurista de Moscú. En 1914 publica una primera colección de poemas, a la que siguen casi sin interrupción otras muchas. La juventud le adula al igual que Esenin y Gumilev. Después de la revolución, se adhirió en un principio al Frente Artístico de Izquierda, fundado y dirigido por Maiakovski, a quien siempre quiso como a un hermano y a quien por entonces admiraba como poeta. Pero se retira del frente después de la declaración de este último, de que el poeta soviético no debía pensar en otra cosa que no fuera ayudar a la revolución. Publica sucesivamente "Más allá de las barreras" (1917), "Mi hermana la vida" (1922), "Temas y variaciones" (1925), "La infancia de Luvers" (1925), "1905" (1925), "Spectorski" (1926), "El salvoconducto" (1931), "El segundo nacimiento" (1932), "Relato" (1934, primera obra traducida al francés y actualmente reeditada por las Ediciones Vitte, de Lyon), "Las vías aéreas", "El alto mal", "El teniente Schmidt", dos cuadernos de versos aparecidos en 1943 y 1945 y el "Ensayo de autobiografía", que nunca pudo publicar en la U. R. S. S. y que acaba de salir en francés, editado por Gallimard. Pero poco a poco va hundiéndose en el silencio y se consagra a traducciones de Rilke, Kleist, Goethe, Schiller, Shakespeare, traducciones magistrales que hacen época en la literatura de esta índole. Y, finalmente, "El Doctor Jivago", escrito durante diez años y cuyas setecientas páginas son apenas la cuarta parte de lo escrito.

Fragmento autógrafo del poema «El invierno», de Boris Pasternak, leído por su autor en el Congreso de los Escritores, de 1934.

Nadie sabe cómo pudo Pasternak pasar indemne a través del terror staliniano y de tantas depuraciones, entre ellas la de los "cosmopolitas" (dicho de otro modo, de los escritores y periodistas judíos). El hecho de haberse condenado a sí mismo al silencio no significa nada, pues otros en el mismo caso no consiguieron librarse. Según rumores que corren fué Stalin mismo quien le protegió como recompensa por sus magníficas traducciones de obras de la literatura georgiana. Esta es tal vez la razón de que a Pasternak no se le inquietara nunca y de que haya podido gozar de un piso en Moscú, de una villa en Peredelkino, de un coche y de una criada, cosas todas ellas excepcionales en la U. R. S. S.... Pero estos bienes materiales, esta seguridad de cuarenta años, ¿eran suficiente recompensa por el silencio que había decidido mantener? Y no obstante, en 1923 volvió a la U. R. S. S. voluntariamente, siendo así que sus padres y sus dos hermanas habían emigrado y él podría haberse quedado con ellos. Volvió también en 1935, tras haber asistido en París al Congreso de los Escritores antifascistas. Su padre, muerto en 1945, en Oxford (donde siguen viviendo las dos hermanas de Pasternak), había insistido en varias ocasiones sobre su hijo para que fuese a vivir con ellos, a lo que Boris respondía invariablemente: "Soy un escritor ruso, soy un ruso y seguiré siempre siendo ruso. Jamás seré un emigrado, nunca abandonaré al pueblo ruso." Pero por la fuerza de las cosas se convirtió en un "emigrado en el interior", imitando en esto a la inmensa mayoría de los rusos que no han podido o no han querido huír al extranjero.

Pero un "emigrado", un silencioso que de todos modos no había abdicado de toda libertad y de toda expresión. En una reunión de la Unión de los Escritores Soviéticos, viviendo aún Stalin, se atrevió a decir esto: "¿Tiene ningún sentido ocuparse de literatura cuando "él" juzga sobre todo, cuando nadie salvo "él" sabe lo que es la poesía, cuando en la U. R. S. S. cualquier iniciativa en el dominio de la literatura no es más que el cumplimiento de "sus" directrices?" Los asistentes a la reunión que se encontraban junto a la puerta, se escabulleron aterrados. El presidente de la reunión interrumpió a Pasternak diciéndole que el tiempo que se le había concedido para hablar había concluído. Pasternak se calló en mitad de una frase, y nunca más volvió a las reuniones de la Unión de los Escritores Soviéticos. Pero tampoco en aquella ocasión ninguno de sus colegas le denunció. Sin embargo, a pesar de tan largo silencio, ¡qué popularidad fué la suya en todo el país! Los estudiantes, los jóvenes —y los menos jóvenes— hacían circular bajo capa sus poemas mil veces copiados, mil veces leídos y releídos, gastados hasta la trama del papel. Como los de Esenin, muerto hacía ya más de treinta años y proscrito en su muerte cuando no lo había sido en vida. En una ocasión, con motivo de una velada dedicada a la poesía húngara, la asistencia aplaudía frenéticamente un poema romántico, cuya valor poético no era de todos modos proporcionado a las ovaciones que se le prodigaban; pero ocurría que Pasternak lo había traducido al ruso. Otra vez, en 1946, cuando su nombre llevaba ya muchos años sin aparecer en las revistas literarias, fué admitido, por primera vez desde hacía mucho tiempo, a tomar parte en una gran velada literaria y poética, junto a otros escritores y poetas que leían sus obras. Cuando subió a la tribuna, el público que atestaba la inmensa Sala de las Columnas se levantó y le aclamó largamente. Mientras leía sus poemas, una de las hojas que tenía en las manos cayó a tierra. Pasternak se detuvo y se agachó para recogerla. Inmediatamente, una voz en la sala continuó el verso en el punto mismo en que él lo había interrumpido, otro le siguió, después un tercero y, finalmente, fué todo un coro el que terminó el poema. Pasternak, de pie en el estrado, con los ojos llenos de lágrimas, repetía incansablemente: "Gracias, queridos, mis buenos amigos, gracias, gracias..." Tales instantes recompensaban al poeta de su largo mutismo forzado, de su soledad material, de su olvido aparente. Y es, tal vez, la certidumbre de ser comprendido y amado por su pueblo, de no estar sólo moralmente, lo que da a Pasternak esa serenidad, esa ausencia de amargura y de autocompasión por sí mismo, esa indiferencia a las consecuencias del "Doctor Jivago", que observó el señor Nilsson en el curso de la visita que hizo al escritor hace algún tiempo.



«El hombre presente en los "otros": esto es justamente el alma del hombre.»

La Enciclopedia Literaria Soviética de 1934 dice de Pasternak: "Ha procurado siempre permanecer al margen de los conflictos sociales y mantenerse en las alturas de la cultura burguesa... Pasternak ha defendido siempre y en todas partes la libertad de la creación poética... La tesis del poeta sobre la incompatibilidad del arte y del socialismo se halla ligada al destino individual, pues para Pasternak el arte es siempre la expresión del carácter propio del individuo. Para Pasternak, el socialismo es una columna de humo en la niebla de las teorías, una época en la que los hombres no hacen más que sospechar unos de otros... El gran talento de Pasternak le ha valido la gloria de un poeta original que ha tenido una gran influencia sobre la poesía soviética." Estas palabras vienen a desmentir al camarada Zaslavski que, en su artículo de "Pravda", sostenía lo contrario, es decir, que incluso en su mejor época Pasternak nunca había sido un gran poeta.

Como ya hemos dicho antes, Pasternak se unió en sus comienzos a los futuristas rusos, con su jefe Khlebnikov, que militaba en pro de la destrucción de la poesía tradicional. En Pasternak, se observa desde sus comienzos un sentimiento particular de la palabra, una técnica particular de la "conjunción" de las palabras, un arte particular de fundir el sonido y el sentido. Pasternak no imita a los futuristas cuando éstos no dejan a la palabra más que el sonido. En él, la palabra es casi siempre tanto el sonido como el sentido, pero en este juego cruzado de palabras aisladas él encierra todo el arte poético. La gran musicalidad de sus versos denota su entusiasmo primerizo por la música y el amor que ha conservado hacia ella. Pero, muy frecuentemente, sus versos antiguos, siempre rebuscados, no se justifican por su contenido. Por lo demás, Pasternak desaprueba ahora severamente sus obras de juventud, todo lo que puede llamarse su primera *manera*, que le inspira, según sus propias palabras, un sentimiento de incomodidad. Es muy difícil que la traducción "conserve" los versos en general, pero sobre todo los versos rusos, que son esencialmente tónicos, y aún más los versos de vanguardia de los jóvenes poetas de principios de siglo que buscaban caminos nuevos. Sin embargo, es posible que las dos primeras estrofas de un poema antiguo trasladen al español el sonido mallarmeano que tienen en el original:

Rompiendo sobre sí los arbustos como sutiles redes,
cárdeno cual los labios prietos de Margarita
y ardiente como el blanco de sus ojos,

(1) *"A causa de la significación dada su Premio por la sociedad en que vivo, bo renunciar a la recompensa inmerida que se me ha concedido. No toe a ofensa mi negativa voluntaria."*

tiembla, brilla, palpita, reina el ruiseñor.
De él emana el sentir de las hierbas. El es
[como el mercurio
de la lluvia loca, pendiente del cerezo mon-
[taraz.
El enajena la corteza. Ahogándose, llega
[a la boca
y se queda colgando de la trenza.

("Temas y variaciones". *Versión española de Federico Muelas.*)

No obstante, en lo que a primera vista aparece en ruso como un ensamblaje de palabras sonoras, hay una técnica todavía clásica, una métrica, una cesura, rimas correctas. Y cuando se ha leído y releído este poema, nos quedan de él una serie de imágenes vivas, coloreadas, persistentes. Pero no siempre es así; con mucha frecuencia Pasternak comete faltas de declinación, incorrecciones gramaticales, neologismos inaceptables. Su poesía resulta en muchas ocasiones difícilmente accesible a la comprensión, demasiado gratuita y rebuscada. Mas, como dijo la pobre Marina Tsvetaeva, también ella poetisa de talento, "Pasternak es un chaparrón de luz".

TRAS su largo silencio, apenas roto con un pequeño cuadernillo de versos, publicados durante la guerra, aparece "El Doctor Jivago" con un carácter bien distinto. Es ante todo una obra largamente concebida y profundamente sentida en la menor de sus palabras. Una obra todo sinceridad, de estilo brillante, pero sin ninguna de las rebuscas lingüísticas gratuitas de antaño. Una obra salida directamente del alma de su autor, que es un "mensaje", y también una aportación inapreciable a la literatura rusa, la verdadera, y a la literatura en general. Una obra que quedará como un monumento de su época y como el más grande monumento a su autor. Obra que honra a todos los rusos, tanto a los que viven en su patria como a los de la emigración.

Lo que más ha sorprendido a los críticos extranjeros en "El Doctor Jivago" ha sido la ausencia de *tabús* y consignas oficiales, la libertad de e x p r e s i ó n de la novela. A nosotros los rusos es otra cosa lo que nos sorprende y nos llena de alegría: la diferencia radical de esta novela en relación con el resto de la literatura soviética, lo que ella tiene de insólitamente familiar, lo que la une a la auténtica literatura rusa —la de Tolstoi, la de Dostoiewski, la de los grandes maestros del pensar y el sentir rusos—. Es como la vuelta del hijo pródigo, es un soplo de vida venida del implacable universo comunista en que el mismo pensamiento parecía estar regido y asfixiado. Es una garantía de esperanza para nosotros.

"El Doctor Jivago" fué escrito en el curso de una decena de años y terminado en 1953; en esta fecha Pasternak lo había entregado a las Ediciones del Estado, con las que firmó un contrato el año siguiente. Diez de los poemas contenidos en la novela aparecieron en la revista "Znramia". La aparición de la novela había sido anunciada por la radio en dos ocasiones. En 1955 el manuscrito de la obra fué entregado a unos italianos que habían ido a visitar a Pasternak, y el editor Feltrinelli, de Milán, quedó encargado de editarla en italiano, simultáneamente con la edición rusa. En 1956, la revista "Novy Mir" rechazó "El Doctor Jivago" en una carta bastante dura en sus explicaciones. Pero ya hasta los pontífices del partido se inquietaban a causa de la novela, tomándose en el verano de 1957 la decisión de no publicarla. Inmediatamente, Feltrinelli en Milán, Gallimard en París, Collins en Londres y el Books Pantheon en Nueva York reciben de las autoridades soviéticas la petición de que no publiquen "El Doctor Jivago", so pretexto de que el autor deseaba hacer determinadas correcciones. Feltrinelli responde que la novela se halla ya compuesta y que es demasiado tarde para hablar de correcciones. Y tras haber dejado pasar ampliamente la fecha originariamente prevista para la edición, Feltrinelli saca el libro en noviembre de 1957. El triunfo fué inmediato en todo el mundo, mientras en la U. R. S. S. estallaba un clamor de indignación. Ya el 15 de noviembre de 1957 el crítico soviético Pertsov escribía en la "Gaceta Literaria" de Moscú que Pasternak "era uno de los que parten de la prioridad del arte sobre la revolución". Algún tiempo después, en el curso de una entrevista en la Televisión americana hecha por estudiantes americanos de visita en Moscú, Nicolás Mikhailov, Ministro de la Cultura de la U. R. S. S., respondió como sigue a la pregunta de por qué "El Doctor Jivago" no había sido editado en el propio país del autor: "Nuestras casas de edición no publican más que las obras que ayudan a construir un mundo nuevo, la sociedad comunista. Si a la obra se la juzga inútil para la construcción de esa sociedad, ¿por qué habríamos de publicarla?" Y, finalmente, el poeta Alexis Surkov, secretario general de la Unión de Escritores Soviéticos, dijo una profunda verdad: "La publicación de "El Doctor Jivago" hubiese sido una tentación para rechazar todo el sistema soviético."

Es cierto que, ya desde antes del escándalo reciente de la concesión del Premio Nobel a Pasternak se observaban inquietantes signos precursores. Así, por ejemplo, el Comité de los Encuentros Internacionales telegrafió en dos ocasiones a la Unión de los Escritores Soviéticos para invitar a Pasternak a Ginebra, sin recibir respuesta alguna. Y según varios visitantes extranjeros que le han visto en Moscú, Pasternak no estaba muy satisfecho del revuelo producido en torno a su obra.

LLEGÓ finalmente la concesión del Nobel y el impúdico desencadenamiento de la prensa y de la radio soviéticas contra el gran escritor, para quien esta recompensa fué realmente "una alegría solitaria" en su propio país. El 29 de octubre la Agencia Tass anunciaba su exclusión de la Unión de los Escritores Soviéticos. Algunos días después, la Unión ha pedido que se prive a Pasternak de la ciudadanía soviética y que se le expulse de la U. R. S. S. Ya en el curso del mitin del 29 de octubre, celebrado con ocasión del cuarenta aniversario del Konsomol, el primer secretario de las Juventudes Comunistas solicitaba lo mismo: la expulsión al extranjero. La Unión de los Escritores Soviéticos, y hasta el mismo Kruschev, reciben constantemente peticiones, telegramas e intervenciones de todas partes, a las que no responden. El agregado de prensa soviético en Estocolmo ha declarado oficialmente que nada amenazaba a Pasternak; él conservaría su villa, sus ingresos y el derecho de escribir. Pero el hecho es que Pasternak ha desaparecido, o por lo menos ninguno de los corresponsales extranjeros puede verle ni siquiera llegar hasta él por teléfono. Lo desconocido, algo desconocido y angustioso, se cierra sobre él.

¿Y qué es este "Doctor Jivago" que ha levantado una tempestad sin precedentes? No es en todo caso el primer libro de un escritor soviético que haya aparecido en el extranjero sin haber sido editado en la U. R. S. S. En otro tiempo tenemos el caso de "Nosotros", de Zamiatin (excluído por motivo idéntico de la Unión de los Escritores Soviéticos, pero autorizado sin embargo a emigrar), y el de "La caoba", de Boris Pilniak, víctima seguidamente del terror de Iejov. Tampoco es la primera vez que en una novela soviética aparecen anticomunistas. Los había en "Los hermanos", de Fedin; en "La Guardia blanca", de Miguel Bulgakov; en "La Envidia", de Olesha, y, sobre todo, en "El Don apacible", de Cholojov. Pero todas estas obras estaban consagradas a la Guerra Civil, apareciendo en ellas los Blancos como adversarios de los Rojos. En cambio, no ocurre lo mismo con "El Doctor Jivago": los personajes de Pasternak están *todos* contra la Revolución, que los hace sufrir, destroza sus vidas, los retuerce, los bambolea y los rechaza, dejándolos sin aliento.

Es una novela-río que arrastra una multitud de personajes, sesenta por lo menos, escrita en lenguaje brillante, original, con la riqueza de imágenes que siempre ha sido característica de Pasternak, y con una diversidad de ideas y de formas y un relieve extraordinario, que constituyen la técnica personal del autor. Al final del volumen se hallan reunidos los poemas del "doctor Jivago", los mejores que Pasternak haya nunca escrito. Siete de ellos están inspirados en el Evangelio. Esta resurrección de la poesía cristiana en el país del ateísmo militante es un milagro y un triunfo. Pasternak vuelve a mostrar en ellos una espontaneidad lírica y una simplicidad que faltaban en sus versos antiguos. He aquí un ejemplo que da idea de la belleza del original, gracias a la magnífica adaptación al español:

Despunta el alba. La ceniza clara
del día barre en la celeste bóveda
las últimas estrellas. Sólo a ellos
dejó María entrar. Ellos, los Magos.
El dormía, ascua viva en el pesebre.
Rayo de luna en ahuecado tronco.
Le daban con su huelgo el buey y el asno
el calor del vellón que le faltaba.
Las gentes en la sombra del establo
susurraban palabras imprecisas.
Alguien en la penumbra, con firmeza
apartó del pesebre a un Mago... Rápido
se volvió. En el umbral, como invitada,
la estrella de Belén mira a la Virgen.

(Fin de "La Estrella de Na[...]dad". *Versión al español de F[...]derico Muelas.*)

Es difícil trasladar a la traducción la b[...]lleza poética, la fuerza espiritual, la si[...]plicidad verdaderamente evangélica de [...]tos poemas (más adelante puede leerse "[...]huerto de Getsemaní", completo). Para [...] que conocen al Pasternak de otro tiemp[...] estos poemas no son "pasternakianos". E i[...]cluso el lector extranjero no podrá por m[...]nos de notar la diferencia con el extracto [...] "Temas y variaciones" antes transcrito. [...] no hay aquí palabras-sonidos, formas ret[...]cidas y gratuitas. Aquí no hay más que [...] hombre, un cristiano, que abre su alma [...] Dios con la simplicidad y la alegría de [...] niño.

«EL Doctor Jivago" sorprende por [...] multiplicidad de sus personajes y [...] caleidoscopio de los sucesos y de las co[...]tradicciones que a primera vista parec[...] ilógicas antes de ocupar su lugar en [...] conjunto. El lector se siente aturdido y ag[...]tado por este caos aparente, sin duda qu[...]rido por el autor y justificado desde [...] punto de vista literario. El personaje ce[...]tral de la novela es Rusia, retorciéndose [...] medio de sufrimientos apocalípticos y s[...]breviviendo a través de pruebas inaudita[...] La novela comienza en 1903, en vísperas [...] la primera revolución, la de 1905, y term[...]na al final de la última guerra. Sobre es[...] telón de fondo (horror y dolor), los pers[...]najes sufren y perecen, devorados por [...] Moloch revolucionario; lo mismo los que r[...]chazan la revolución y luchan contra el[...] como los que se le consagran hasta el olvi[...] de los sentimientos humanos; tanto los fue[...]tes como los débiles, los lúcidos como l[...] inconscientes. En medio de este vasto fre[...]co, la novela es el relato de la vida y [...] la muerte de Iuri Andreievich Jivago, m[...]dico y poeta, adicto en un principio a l[...] ideas de los medios revolucionarios, per[...] pronto arrastrado por el torbellino de [...] historia implacable que el hombre no ha[...] y que no puede sino sufrir. Tras el dram[...] personal de Jivago está el de toda la *éli[...]* intelectual rusa. Sedienta de justicia y d[...] libertad, generosa sin límites, la *intelligen[...]sia* rusa quería sin duda el bien del puebl[...] pero no supo prever el trágico callejón s[...] salida de la revolución ni sus consecuencia[...] ineluctables. Ha pagado cruelmente por s[...] error, al que arrastró al pueblo ruso enter[...] en nombre del cual había trastornado [...] país, la monarquía y el orden normal d[...] las cosas... El doctor Jivago es un repr[...]sentante típico del intelectual ruso, co[...] sus aspiraciones generosas, su desinterés [...] profundo, su búsqueda de la justicia y d[...] la verdad sobre esta tierra. En esto es i[...]cluso el prototipo del ruso en general, i[...]telectual o no. Tras tanta alegría en el alb[...] de la revolución, Jivago ve con horror s[...] resultado; resultado lógico, pero que él n[...] había sabido prever. "La Rusia de las luce[...] se ha convertido en la Revolución rusa."

Asiste impotente a la destrucción de to[...]do lo que le es querido, al derrumbamien[...]to, en medio de la sangre y el lodo, d[...] todos sus sueños. Pierde su familia, su[...] amigos y su posición social; pierde su úni[...]co amor y todo lo que constituía su razó[...] de vivir. Se da cuenta de que las revolu[...]ciones producen fanáticos que apenas com[...]prenden nada de la vida real, doctrinario[...] para quienes todo lo que es vivo y autén[...]tico resulta extraño y que no conciben qu[...] "el hombre ha nacido para vivir y no par[...] prepararse a vivir" en un futuro descono[...]cido. La sed de justicia y de verdad, ta[...] inherente al alma rusa; el amor al prójimo[...] la caridad, la confianza, nada de esto cab[...] en el universo comunista. La duplicida[...] reina en todas las manifestaciones de l[...] vida, y Jivago la fustiga violentamente: "L[...] inmensa mayoría de nosotros nos vemo[...] obligados a una duplicidad constante, er[...]gida en sistema. No se puede, sin destrui[...] la propia salud, manifestar día tras día [...] contrario de lo que se siente realment[...] hacerse crucificar por lo que no se am[...] alegrarse de lo que le trae a uno la de[...]gracia..."

Vuelto de sus ilusiones sobre la revolu[...]ción, la ve tal como es realmente: un in[...]menso engaño, el triunfo de la mediocri[...]dad, de la fealdad, de la hipocresía, de l[...] violencia, del terror...: "Era cuando l[...] mentira se levantó sobre Rusia. La gran[...] desgracia, la raíz del mal fué la pérdida[...] de la fe en el valor de la opinión indivi[...]dual. El pueblo se imaginó que no debía[...] dejarse llevar por su sentimiento interior[...] que todos debían cantar en un m i s m o[...] coro..." Y más adelante: "La teoría de u[...] perfeccionamiento colectivo, tal como se l[...] concibe desde octubre, no suscita en m[...]

gún entusiasmo. Además, todo eso está avía muy lejos de su realización, pero o la palabrería en torno al tema ha coso ya tales torrentes de sangre, que en dad el fin no justifica los medios."

Jno de los personajes, Dudorov, dice lo niente: "Me parece que la colectivizan ha sido una medida errónea y desciada. Para encubrir su fracaso era neario, utilizando todos los medios del ter, suprimir en los hombres la costumbre tener una opinión personal y de pensar; preciso obligarles a ver lo que no exisy a probar lo contrario de la eviden. De aquí la inaudita crueldad de la oca de Iejov, la promulgación de una stitución que de antemano se sabía no pía de ser aplicada, la instauración de ecciones que no se fundaban en los prinios electorales."

Y, en fin, Jivago enuncia, a propósito de rxismo, estas verdades inauditas en la ión Soviética: "El marxismo se domina nasiado poco para ser una ciencia. La ncia es siempre equilibrada, pero... ¿el rxismo y la objetividad? No conozco vimiento más aislado ni más alejado de hechos que el marxismo... Con objeto conservar la leyenda de su propia inilidad, los miembros del Gobierno hacen o lo que está en sus manos para volver espalda a la verdad... A mí no me guslos hombres que no aman la verdad."

Y después, en torno a la última guerra: .y cuando vino la guerra, con su auténo peligro y su auténtica amenaza de erte, apareció como algo beneficioso en nparación con el inhumano poder de las stracciones; ella trajo un alivio, ponienfin al diabólico poder de la letra muer.. Con Hitler se produjo un soplo de e fresco, la señal de la liberación, una menta purificadora... El soplo de la litad estaba en el aire de aquellos años guerra), y la decepción fué total..."

s la primera vez que una confesión tan franca, tan brutal, nos llega de Rusia, ese mundo de silencio y de muerte: la erra devastadora, la guerra con sus horores y sus errores jamás vistos hasta ences, aparecía como una gracia, como un pa de esperanza. ¡Qué atroz e insoporle resulta leer tal cosa ahora, en la persctiva de los años transcurridos! ¡Y qué rumadora responsabilidad para el mundo re!...

A pesar de las atrocidades que describe un tono tranquilo, a Pasternak no le ta el humor. Por ejemplo, al hablar de rcelo, el portero que había estado al vicio del suegro de Jivago y en cuya a se refugia el doctor: "No era posible ner confianza en Marcelo. Era contertuhabitual de la Milicia, que él había nvertido en su club político, y aunque acusaba a sus antiguos patrones de harle chupado la sangre, les reprochaba todos modos que le hubieran mantenido rante tantos años en la oscuridad, ocultdole que el hombre desciende del mono." vago pide en matrimonio a su segunda ujer, Marina, hija de ese mismo Maro, cuando la muchacha, compadecida de soledad y de su debilidad, le lleva agua iente para lavarse. Y Jivago bromea: uestra unión ha sido una novela en veincubos, de igual manera que se habla de velas en veinte capítulos o veinte cartas."

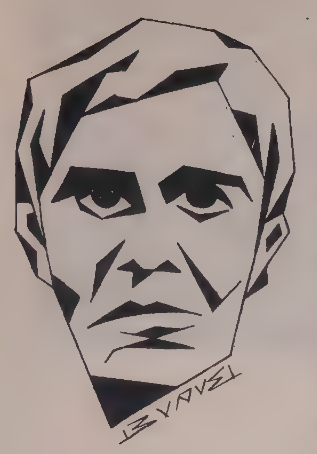
El sentimiento de la naturaleza, siempre esente en Pasternak poeta, persiste en Pasternak prosista. Jivago va a pie desde el Ural a Moscú, atravesando toda la inmensa Rusia, saqueada, sufriente y herida, y observa: "Los campos y los bosques ofrecían paisajes contradictorios. Mientras que los campos, sin el hombre, se mostraban abandonados como si una maldición hubiese caído sobre ellos, los bosques, por el contrario, liberados del hombre, se expansionaban en seguridad, como prisioneros vueltos a la vida."

En este océano de sangre, de sufrimiento y de injusticia, se yergue una luminosa figura de mujer: la de Lara, el único amor del doctor Jivago, que la pierde por salvarla. La figura de Lara procede directamente de todo lo que la literatura rusa ha conservado de más bello para la mujer. Es la hermana de la Natacha Rostova de "Guerra y paz", de la Vera de "El abismo", de Goncharov; de las "Mujeres rusas", de Nekrasov. Es la mujer rusa por excelencia, la que ha atravesado los siglos de la historia de Rusia, la segura y amante compañera del hombre, su sostén, su amiga, su consuelo y su alegría. Pasternak se une en esto, no sólo a los grandes clásicos rusos, sino a la historia y a la vida misma de Rusia. Su heroína no recita los estatutos del Partido comunista, no dirige un kolkhoz, no conduce un tractor, no habla con el hombre a quien ama de las normas de producción. No, sino que vive, ama, sufre y soporta. Ante la Lara de Pasternak uno recuerda inevitablemente la imagen que de la mujer rusa nos ofrece Goncharov en esa obra maestra de la literatura rusa, casi desconocida en los países occidentales, que es "El abismo": "Esta gran fuerza —la de quedarse en pie bajo los truenos cuando todo se desploma en torno— la encuentra la mujer rusa inconsciente, súbitamente, como un tesoro, cuando las llamas abrasan su casa, sus bienes, sus hijos. Con un horror mudo, petrificada, marcha con la mirada fija ante ella, sin volverse hacia la columna de fuego y de humo. Marcha con paso firme, llevando a su hijo arrancado a las llamas, conduciendo a su anciana madre, empujando con la mirada y con el pie al marido desfalleciente... Marcha con un paso de bronce, adelante, adelante siempre, sin saber dónde se detendrá, dónde caerá, al fin, sin fuerzas. Cree que a su lado camina otra fuerza que lleva a cuestas esta desgracia suya que ella no podría soportar sola. En sus ojos, abiertos de par en par y que no ven nada, arde la fuerza de sufrir y de resistir. El rostro se ilumina con todo el resplandor de la belleza y de la grandeza del mártir. El trueno cae sobre ella, el fuego la quema, pero nada es capaz de matar esta fuerza femenina." Esta es la mujer rusa que, a través de cuarenta años de comunismo devastador, ha conservado su fe cristiana, su fuerza de alma y su esperanza en un porvenir mejor, si no para sí misma, sí al menos para sus hijos. Ella es quien ha educado esta generación nueva que asusta a los dirigentes del partido, ante la que pierden pie, que ellos han creído modelar a su gusto y que, sin embargo, se rebela cada vez más abiertamente. Es un honor para Pasternak el haberlo recordado.

Es imposible, e inútil, resumir en tan escasas líneas la acción de "El Doctor Jivago", tan vasta, tan compleja, incluso tan caótica, con su muchedumbre de personajes y su infinidad de acontecimientos, que se cruzan, se separan y vuelven a juntarse de nuevo. Obra en la que Pasternak analiza no tanto los hechos históricos como su repercusión en los personajes; su esencia psicológica, que transforma a un revolucionario idealista en un verdugo sanguinario; a un intelectual pleno de fuerzas y esperanzas, como el mismo Jivago, en un despojo al que ni siquiera queda la fuerza de sobrevivir y que muere oscuramente. estúpidamente podría decirse, en el momento en que, a instancia de sus amigos, trata de rehacer su vida, de volver a su profesión. Y Lara también desaparece no menos oscuramente: un día sale a la calle y no vuelve a reaparecer. ¿Ha sido arrestada y deportada? ¿Ha muerto en cualquier rincón, sola y anónima? Toda la inexorable crueldad, el ciego absurdo de la vida soviética, se resumen en estas muertes gratuitas, prematuras.

No obstante, la novela acaba en un segundo plano de esperanza, de optimismo y de fe en el porvenir. Al final de la guerra, los dos amigos de juventud del doctor Jivago, Dudorov y Gordon, se hallan sentados ante una ventana, a través de la cual contemplan el panorama de Moscú, mientras recitan los poemas del doctor. Aunque la liberación con que contaban no haya llegado con la victoria, el presentimiento de la misma flota en el aire. A pesar de todos los horrores vividos, de los campos de concentración y de las atrocidades de la guerra, los amigos de Jivago se sienten tranquilos y serenos porque presienten el triunfo de la paz y de la libertad. Ese presen-

UN PUNTO CONTRA OTRO PUNTO



Pasternak ha sido un cohete de la guerra fría: que si es ruso, que si es americano, que si estallará en Moscú, que si en Washington... Y ¿quién se ha enterado de que es un escritor, sencillamente un escritor? Imaginemos que "El Quijote" se hubiera escrito en nuestra época: ¿cuántos raudales de tinta no hubiesen corrido para demostrar que los molinos eran rojos o azules?

Para algún pobre desgraciado, Pasternak, al concedérsele el Premio Nobel, era el señor Pasternak; tras los ataques de "Pravda" y la "Gaceta Literaria", fué EL GRAN PASTERNAK; hoy, vista la carta del escritor a Kruschev disculpándose, ya no es más que pasternak, con minúscula pequeñita. Verdaderamente la estupidez antisoviética sólo tiene parangón en la soviética. ¡Y qué gusto poder rebajar al que parecía grande!, ¡qué turbio gusto!

¿A cuántos "cristianos" del "mundo libre" no les ha defraudado el que Pasternak no haya sido fusilado? Es como si se les hubiera escamoteado un "mártir" que les hubiera dado, muriendo, toda la razón. Sin que él pudiera ya levantarse para desmentir.

Anuncio en la gran droguería anticomunista: "Píldoras "Pasternak". Garantizadas contra la gripe soviética. Made in U.S.A. and Company".

Anuncio en la gran droguería comunista: "Venenos "Pasternak". Restos del saldo burgués. No tocar".

Entra un hombre libre: "¿Tienen ustedes vitaminas "Pasternak"? Respuesta en ambas droguerías: "En esa marca no hay". El hombre libre se va modestamente a su casa y lee "El Doctor Jivago". ¡Ni píldoras ni veneno! Una gran novela, donde la gente hace lo de siempre: vive, ama, piensa, trabaja, muere...

Para muchos anticomunistas profesionales decir: "Pasternak cree en Dios", equivale a decir: "No cree en el sistema socialista de propiedad". ¿Qué importa que él haya dicho que es "casi ateo" y que está de acuerdo con ese sistema? (1). Indigna esta profanación "política" (en el peor sentido de la palabra) de la intimidad esencial. Para nada cuenta la experiencia interior de lo Divino en el escritor, su lucha y su contradicción de hombre. Lo que cuenta es su "fichaje político".

Los reflejos condicionados del "stalinismo" se han conservado hasta tal punto que lo que no le ocurrió a Pasternak en tiempos de Stalin, le está ocurriendo ahora. Claro que entonces no había escrito, o al menos publicado, "El Doctor Jivago", pero a nadie se le ocultaba que era un poeta por lo menos "incómodo", un socialista libre y por tanto un hereje. Y ¿cómo puede la doctrina absoluta permitir al hereje? El Tribunal inquisitorial (en este caso Alexis Surkow y la "Gaceta Literaria") pronuncia su fallo condenatorio, es obligado; al brazo secular corresponde decidir si se enciende o no la hoguera. El destino de un hombre se decide así, sencillamente, en holocausto al Moloch del dogma. Verdaderamente, no se desembaraza uno del fantasma de Stalin contando historias de palacio que provocan desmayos.

No se puede esclavizar en nombre del tiempo —por grandes y legítimas que sean las exigencias de éste— a esa pequeña y asombrosa isla de eternidad que es una obra de arte. La literatura es naturalmente comprometida, pero su compromiso con los valores humanos no actúa siempre y necesariamente al nivel de lo político. Porque, frecuentemente, la política es la verdad de hoy; el arte la verdad de mañana.

Pasternak es un poeta, no un filósofo. "El Doctor Jivago" una novela, no un panfleto. El lector limpio encontrará en ella la vida, no una teoría de la vida. Quien, fanatizado por la política, no sea ya capaz de sentir la desnuda y misteriosa emoción de la vida, que no lea a Pasternak. Se puede estar contra las ideas y las experiencias sociales de Iuri Andreievich Jivago, considerándolas erróneas y débiles restos de un pasado muerto para siempre; pero quien aun tenga abiertas las ventanas del alma, amará con Jivago, sufrirá con Jivago, se morirá un poco con Jivago... Como con Julien Sorel, con Iván, Dimitri y Aliosha Karamazoff, con Hamlet o Don Quijote. El buen lector sabrá encontrar en "El Doctor Jivago" lo que realmente es: una bella novela de vida, amor y muerte. Posiblemente la mejor novela que se haya publicado desde el fin de la guerra y una de las mejores del siglo XX.

F. FERNANDEZ-SANTOS

(1) Entrevista con Gerd Ruge, en "L'Express" del 30 de octubre.

timiento es ya una revolución del espíritu, una garantía de la próxima liberación de Rusia...

Pero no hay que creer que la novela de Pasternak sea una obra política antisoviética solamente; sería un gran error. El antisovietismo de Pasternak es fuerte y expresivo porque es, sobre todo, antimarxismo, cosa que adquiere todo su valor en la medida en que la negación se torna en afirmación de la Verdad de Cristo. En Pasternak, como en Dostoievsky, la búsqueda de la verdad se convierte en búsqueda de Dios. Aquí es esencialmente donde radica el gran mensaje del libro, la gran novedad para una obra escrita en la U. R. S. S. "El Doctor Jivago" es la restauración de la persona humana, humillada y rebajada por el comunismo en nombre de un colectivismo sin alma. No obstante, hay que desechar la tentación de creer que Pasternak aboga por el *individualismo* occidental. Pues la verdad es que se halla tan lejos de este último como del *colectivismo* marxista. El amor al prójimo, la vida comprendida como don y sacrificio, son para él los elementos fundamentales de la persona humana: "El hombre presente en los otros: esto es justamente el alma del hombre." El personalismo de Pasternak es esencialmente cristiano, pues que el hombre ha sido creado a imagen y semejanza de Dios y sólo la búsqueda de esta semejanza conduce a la plenitud de la persona. Es un personaje episódico del "Doctor Jivago" quien señala la piedra angular de este personalismo, citando a San Atanasio: "Dios se ha hecho hombre para que el hombre llegue a ser Dios." Y el mismo Jivago dice: "Yo simpatizaba con la revolución, pero ahora considero que por la fuerza no se puede obtener nada. Hay que tender hacia el bien a través del bien."

Esta persistencia de la aspiración al bien, a través de todas las vicisitudes, de todas las coacciones y de todas las hipocresías de la vida soviética; a pesar de los *dioses* fabricados por el comunismo, que van derrumbándose uno a uno, esta cálida confianza en el hombre a pesar de sus debilidades y de sus caídas, esta serena certidumbre de *merecer* por los sufrimientos, incluso cuando parecen absurdos e inútiles, todo esto es lo que Pasternak ofrece al mundo; y es una voz que clama a Dios desde el abismo. ¡Ojalá esté próximo el día en que el pueblo ruso, libre, lea, a su vez, "El Doctor Jivago" y honre a su autor como se ha merecido!

E. B.

El Huerto de Gethsemaní

Boris Pasternak

El alto titilar de las estrellas
alumbraba el recodo del camino.
Allí la senda se ceñía al Monte
de los Olivos. Y el Cedrón debajo.
La pradera diríase tajada
en su mitad. Detrás —la Vía Láctea.
Y los olivos de canosa plata
avanzar parecían por el aire.
Al final, un cercado... ¿De quién era?
Dejando tras el muro a Sus discípulos,
El les habló: "De muerte sufre mi alma...
Quedad aquí, pero velad conmigo."
Y El renunció a la fuerza. Abandonaba,
como cosas prestadas, los milagros,
la omnipotencia... Y era así, lo mismo
que todos los mortales, cual nosotros.
La sombra de la noche confinaba
apenas con la Muerte, con la Nada.
Deshabitado el orbe inmenso, había
sólo para la vida un sitio: el Huerto.
Mirando en el vacío de los huecos
negros, sin fin y sin principio, dijo:
"Que esta copa de muerte nos evite..."
Sudando sangre suplicaba al Padre.
Con la oración calmó el sudor de muerte.
Salió fuera. En la tierra, los discípulos,
entre las altas hierbas del sendero,
yacían, derrumbados por el sueño.
"Que viváis en Mis días os han dado,
y yacéis como cargas. Ya del Hijo
del Hombre sonó la hora. Ya se entrega
sumiso en manos de los pecadores."
De no se sabe dónde surgió al punto
muchedumbre de esclavos y mendigos
con espadas y fuegos. A su frente
Judas, el traidor beso a flor de labio.
Con su espada contuvo a los hampones
Pedro, que cercenó de uno la oreja.
"Nunca el hierro convence. Vuelve, hombre,
—oyó Simón— la espada a su reposo."
"A Yo querer, Mi Padre ¿no me habría
enviado en bandadas las legiones
que sin dejar al enemigo hollarme
en un solo cabello dispersara?
Mas de la vida el Libro llegó a la hoja
más sagrada que todas las reliquias
y ha de cumplirse lo que escrito estaba
que se cumpliera desde entonces. Amén.
Mira la marcha de los siglos como
parábola inflamada en su camino.
Y voluntariamente iré a la tumba
para cumplir su majestad terrible.
Bajaré para alzarme al tercer día.
¡Hacia Mi juicio, balsas en el río,
barcazas de una eterna caravana,
los siglos surgirán de las tinieblas!"

(Versión española de Federico Muelas.)

FICHAS DE LITERATURA ALEMANA CONTEMPORANEA



Uwe Berger

Un libro nuevo y un poeta joven aparecen en la literatura alemana actual: Uwe Berger se llama el poeta, y su libro «Der Dorn in dir».

Son poemas esquemáticos, descarnados, en los que la imagen está casi ausente, apenas apuntada para realzar un concepto importante. Poesía áspera, transida de épica, pero en la que no falta un luminoso soplo lírico. De ella damos aquí una muestra.

R. B.

Una tarde

Un prado se ha abierto
entre las viejas y crepitantes
fachadas de las casas:

en los camiones, los soldados extranjeros
llevan lilas en las manos,
oh cruda luz,

y los abruptos contornos de los tejados,
y el empedrado, y las arrugas
en los rostros de los hombres

están en el aroma de violetas
sumergidos. La esperanza trepida
sobre el pavimento;

el odio ha disminuído un poco en el mundo.
Una sonrisa viene a mi encuentro;
pero ¿dónde estás tú

junto a quien yo estaba tiernamente olvidado de mí mismo?
No por eso quedarás fuera
de mi poema;

no, no te olvido.

Nuestra deuda con Azorín

por Dámaso Alonso

VOLABAMOS ya muy cerca de Chicago. De repente, la nube de luz triste dentro de la que llevábamos tantos angustiados minutos, se rasgó y un destello blanquísimo, hiriente, penetró en la cabina. ¡Qué portento! A la izquierda del avión, muy cerca, un inmenso plano blanco, liso, de un blanco increíble, un inmenso cúmulo rebanado en un corte limpio y vertical, por un capricho de la tormenta, una inmensa muralla de mármol, con una altura de muchos cientos de metros. Todo lo demás, sólo un cielo sin mácula, del azul más intenso. El mundo, mi mundo en aquel instante, era eso sólo: una muralla blanca y un azul sin límites.

No me pude reprimir y le pegué un codazo al desconocido viajero que a mi lado estaba sumergido en una revista:

—¡Oh, mire, mire!

Me contempló atónito, sin comprender; y luego miró hacia fuera.

—O, yes —dijo.

Y se volvió a sumir en su «Life».

Varias veces en su vida —no me cabe duda— habría recurrido a los servicios de una Agencia para que le mostrara, prefabricadamente, algunas de las bellezas de América o de Europa, el Yosemity Valley o el Gran Canyon, los lagos suizos o las ciudades de Italia. Y ahora, ¡nada!, aunque la Agencia de Dios le ponía delante (y sin costo) uno de los espectáculos más elementalmente bellos: un inmenso acantilado de mármol blanco, con el avión, como un pececillo de níquel, tranquilo y tenaz, nadando a lo suyo, paralelamente a aquella altísima costa vertical, muy cerca de aquel plano deslumbrador; un mundo en sólo dos colores, un blanco casi conceptual, de tan blanco, y un azul ya imposible, ya de felicidad beatífica.

Y recuerdo ahora otro viaje reciente, desde Ginebra a España, por encima de los Pirineos. Nunca los habíamos atravesado perpendicularmente, por su parte casi central, y me extrañó el camino distinto del que yo conocía, que había sido siempre por el Golfo de Rosas.

El día era muy claro (una tarde de principios de junio, de luz nítida) y todo se delineaba con extraordinario relieve. El avión iba casi lleno de viajeros internacionales, indiferentes, seguramente muchos de ellos turistas, seguramente atraídos hacia España por charros carteles que prometían variados goces. Ninguno de ellos levantó ni una sola vez los ojos hacia la maravilla que pasaba al lado. Y solos dos españoles, un desconocido y yo, íbamos como locos, de las ventanillas de un lado a las del otro lado, y pegábamos la cara al cristal, para no perder nada, para que se quedara ya adherida al fondo de nuestra existencia aquella contemplada belleza. A la izquierda, muy al fondo, los gigantes nevados de los Pirineos centrales. Bajo el avión, en lo hondo, valles sumidos, tiernos, como de agua verde, veteados de infinitos pliegues, tenue neblina y sol, cortados de repente por cuchillos de sombra. Subían, crecían incesantes y renovadas laderas sobre las que se encaramaban aferradas rocas. Pasaban, deformándose, aplanándose, girando, a pocos metros bajo nosotros, peladas, agrias crestas, cada una con un rostro individual, plasmado por el Creador. ¡Qué profundidad la de los Pirineos, apenas una barrerita de montes para el distraído contemplador del mapa! Y mi desconocido español y yo, de un lado a otro, como dos perros, de una a otra de las lindes de un jardín, como dos perros envizcados en belleza, emitiendo sordos, breves gritos de asombro.

ES claro que no voy a decir que el mundo se divida en dos grupos de seres: los españoles, que amamos y comprendemos la belleza natural, y los no españoles, que no la comprenden. Sería un dislate y una botaratada a la luz de los hechos de hoy, y más aún, mirando a la génesis del sentimiento humano del paisaje. Lo que sí digo es que somos hoy muchos miles los españoles que tenemos una reacción inmediata, apasionada y sin mezcla de esnobismo, hacia la belleza del mundo.

Pero he mostrado dos ejemplos, que salen de mi experiencia personal, en que el paisaje terrestre era ya límite, casi en las fronteras de lo astral. Tengo que añadir que la reacción española, de una densa veta de la población culta española, es hoy muy auténtica, muy llena de fervor, ante el paisaje humano, quiero decir, aquel en que confluyen la obra de la Naturaleza y la del hombre, y claro está, lo es, especialmente, ante el paisaje de España.

Hemos penetrado en la Península en automóvil, en tren, por cualquier frontera, y ya no hay tejadillo de casa solitaria, diminuto valle verde con un arroyito entre campos áridos, pequeño y gracioso pliegue del terreno, impalpable cerrillo gris en la lejanía, ciudad acolinada con un hosco castillo en lo más alto, que no queramos captar, casi como para nutrirnos de ello, para incorporarlo a nuestra personalidad, para hacerlo fondo emocional y evocable, nuestro recuerdo humano.

Cosas parecidas las habrá en muchos países. Pero creo que no con la pasión y casi con el frenesí y la frecuencia que en España. Posiblemente la pobreza de la tierra, su grandeza pasada, sus desgracias recientes, exacerban en nosotros una excitación sentimental, y con ella el estado necesario para que no haya pormenor de España al que no seamos sensibles.

Pues bien, si hoy somos miles y miles los españoles reunidos en este amor y este deseo de conocimiento de la belleza del mundo, a través, más que todo, de la tierra española, se lo debemos a una educación reciente. No voy a entrar en los antecedentes de esta obra que podemos llamar pedagógica. Hablemos sólo de los maestros directos. Esa posibilidad de apreciación que ha llegado ya a ser característica de un gran gajo de la población culta de España, se la debemos a ese grupo de escritores de prosa que llamamos generación del 98, en el que, claro está, hay que incorporar también su gran mayor don Miguel de Unamuno, los poetas Antonio y Manuel Machado, algún erudito como Menéndez Pidal y algunos escritores llegados algo más tarde a la literatura, como Ortega y Pérez de Ayala.

LA deuda que los españoles tenemos con estos hombres es inmensa. Imaginemos por un momento que al llegar el cambio de siglo —por especiales circunstancias políticas, por un tipo distinto de régimen, o por lo que fuera— esos hombres no hubieran podido o querido escribir; o imaginemos simplemente que no hubieran sentido la llamada de la vocación.

Si eso hubiera ocurrido, yo tendría un espíritu completamente distinto del que tengo, y lo mismo les ocurriría a miles y miles de españoles, y, desde luego creo que a todos los que hoy leéis estas palabras. Imaginadnos reunidos aquí hoy, pero sin generación del 98: ¡qué frialdad de extraños! Detrás de esos ojos que imaginamos, otro mundo, otras preocupaciones, otro concepto de España. Nuestra reacción ante el paisaje y el arte sería distinta, y es casi seguro que fuera más pobre y menos auténtica y apasionada. La generación del 98 ha sido la gran educadora. Nosotros (lo mismo los que lo proclamamos que los que lo quieren ocultar o que quizá la insultan) somos criaturas de la generación del 98, sus hijos y sus herederos.

Y todos estos valores, toda esta herencia emocionada —a la que yo no estoy dispuesto a renunciar y que nunca negaré—, parece concentrarse o simbolizarse precisamente en el único hombre que hoy nos queda del instante central de esa época: en el venerado maestro Azorín. Porque es que Azorín ha sido el grande y diario potencializador —a lo largo de toda una época— de nuestra visión de la España tradicional, de sus campos, sus ciudades, sus pueblos, sus hombres, su literatura. El nos ha enseñado a sentirla y amarla como intuición total.

Mi generación descubrió en Azorín —de todos los del 98, en Azorín más que en otro alguno— valores o dimensiones nuevas de la naturaleza y del arte de España. Tomad el paisaje. Nos habían leído en el colegio trozos de Pereda: la montaña (Peñas Arriba) o el mar (Sotileza). Y la montaña o el mar eran sólo, o casi sólo, lo grandioso, lo sublime. Y habían de ser descritos en largos párrafos rotundos: porque a la sublimidad de lo descrito, debía corresponder la rotundidad de la expresión.

En manos del escolar —que tenía una enorme avidez de nueva expresión y nuevo conocimiento—, recién terminado el Bachillerato, verano de 1914, empezaron a caer libros de Azorín; primero, **Castilla;** algo después, **Al margen de los Clásicos;** y luego, para ser leído con creciente voracidad, cuanto Azorín había producido o iba produciendo.

El descubrimiento, la lección de Azorín eran definitivos. Lo mínimo, lo modesto, lo imperceptible, podía tener —en medida estética— un valor tan grande como lo sublime. Había, pues, como una sublimidad de lo mínimo. Al lado de lo grande y lo imponente, había lo tenue, lo delicado, el matiz leve junto al desbordado color, la música que susurra, mejor que los valientes acordes finales. Y esto en los temas y en las representaciones y lo mismo en el estilo, y en la interpretación de los valores de nuestra literatura antigua.

Todos conocéis maravillosos ejemplos de esa nueva estética de Azorín, la que los jóvenes de mi generación bebíamos.

Luego nos quedaría ver cómo él continuaba años y años de esa labor —siempre recatado, pulcro, modesto, independiente, ejemplo vivo de la más honesta y noble profesionalidad literaria.

Y han pasado años, muchos años, y hemos ido siguiendo la lentísima evolución de su arte. ¡Qué delicia el estilo de Azorín en estos últimos tiempos, años de su ancianidad! Mientras él se reducía, cada vez más a casi puro espíritu, su obra literaria se adelgazaba también, se hacía cada vez más ligera, ingrávida, como si ella también ascendiera en una nobilísima ancianidad, casi aroma de Azorín o su delicioso recuerdo. Con frase azoriniana sobre unos versos del Rabí Sem Tob, «la fragancia del vaso»,

cuando es seca la rosa
que ya su sazón sale...

NO hace muchos años leí en un periódico un artículo nuevo —casi un cuento— de Azorín, ligero, aéreo, y tal que me pareció todo esencia concentrada de su arte. No recuerdo los pormenores —también mi memoria sólo conserva la fragancia de aquella lectura—. Recuerdo que en él un personaje se alaba de que podría reconocer o adivinar en seguida cualquier región de España. Como en una apuesta, le llevan en un coche con los ojos vendados; no sabe por dónde le conducen, ni dónde, de pronto, le van a quitar la venda. Cuando así lo hacen, y mira alrededor, está en el medio de un campo; él vacila, piensa en muchas regiones españolas, no se puede determinar; sólo sabe que aquello es España: color de España, fragancia de España.

Si me leyeran un trozo de Azorín, sin decirme el nombre del autor, quizá no sabría de qué región, de qué libro del maestro procedían aquellos párrafos, ni de qué parte de España o de su arte, o de su literatura, trataban. Pero reconocería en seguida la fragancia del estilo de Azorín y a través de él, la delicada y querida fragancia de España. La intuición que nos queda de una obra de arte es su aroma. Así se nos funden en una sola fragancia, en una sola intuición, Azorín y España.

D. A.

A un hombre le llamaban "río"

por qué anhelas, hacia qué resbalas, para qué vives.
Dímelo, río,
y dime, di, por qué te llaman Carlos.

Charles River.
si más extraño
llamarte a ti Duero,
i menos brusco
decir "Río Dámaso".

das tus preguntas en ti se concitan
vertidas en tácita evidencia.
es un cauce vestido
ropaje de hombre.
ancho cauce que contiene
tus ideas despiertas
y todas las posibles que duermen
remansadas, tranquilas,
para salir un día a tu corriente.

Todos los peces que te bullen
como posibles sueños,
como nuevas veredas,
como claros versos,
en tu caudal renacen,
Río Dámaso,
multiplicándose como reflejos
y tú sigues fluyendo,
fluyendo tus preguntas
para desentrañar el misterio
de por qué el hombre fluye.

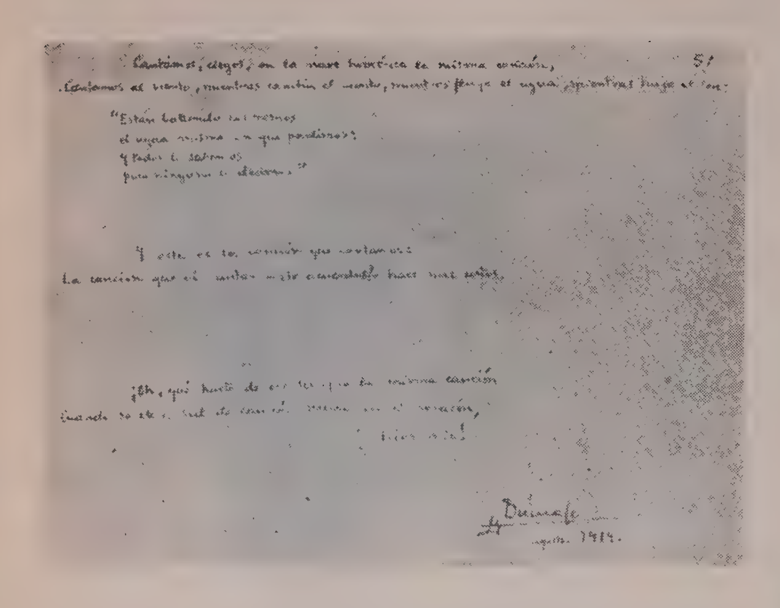
¿Quién llora el agua del río?
Muchas veces serán
los ojos de tu tierna miopía
donde la pena crece en remolino.
Tú finges ignorar la tristeza.
Sensible al paso
de todas las lágrimas del mundo,
has descubierto ahora
que Dámaso bien pudiera
ser nombre de río.

J. G. Manrique de Lara



Dámaso Alonso con unos amigos, en Méjico (1954).

Poema inédito



HE encontrado en un viejo álbum, en el que tres amigos, Vicente Aleixandre, Ramón Alvarez Serrano y yo, copiábamos nuestros versos allá por 1920 y 1921, ese poema inédito, escrito por mí en 1919. Es un poema ambicioso, y fracasado como todos los poemas ambiciosos, con la ingenuidad y la pedantería de los veinte años. Se lo he enseñado a algunos amigos que ven en él primeros esbozos de temas o actitudes que luego saldrán en mi poesía posterior. Se lo envío, mi querido Juan Fernández Figueroa, por si usted cree que, arqueológicamente, puede tener algún interés el publicarlo. He suprimido algún trozo.

D. A.

EL DESEO. LA CANCION NUEVA. LA CANCION VIEJA

El Deseo

¡Oh, qué harto, Dios mío, de oír siempre la misma canción
cuando se lleva sed de canción nueva en el corazón!

La canción nueva

La cantan todos los trinos, la cantan todos los senos, la cantan todos
[los granos,
el sueño en que dormimos, el agua que bebemos, el pan que masti-
[camos.
Fragua su son en el camino antiguo, se apiña en el pinar,
revientan sus burbujas en el lago, al halo lunar.
En el rayo de plata de Selene, sobre el retiro oscuro,
apaga y enciende los ojos sagrados del buho.
Se grana, diferente, cuando Junio, una vez y otra vez;
siempre diversa en el plumón del cuervo, la escama del pez;
en el ala nerviosa del neuróptero, y en el sudario de la crisálida,
y en las pintas —siempre iguales: siempre distintas— de la coccinela
[septempunctata,
y en las claras estrellas hesitantes, que nos miran llorar y sonreír
mientras se roza la esterilla seca de nuestro vivir.
Y en los infinitos ultramicroscópicos
donde se queman las cejas los sabios de pelos blancos y pensamientos
[filantrópicos.
En la cuba del vino nuevo hierve su maternidad.
Vibran sus alas rígidas al viento sobre la ciudad.
Tiene un "Fiat" de furia y turbonada, que hace gemir al génesis
[hebraico
cuando salta, nonvicta y rebelde, del cátodo al ánodo del arco voltaico.
Va rasgando la entraña salada su espolón
mientras en el agua lloran los ojos turbios del tiburón.
Se agiganta su movimiento en el enjambre de las dinamos:
son las chispas de las chispas que pensamos.
—Corren los ríos de la sangre fugaz
para que los humanos nos lavemos las manos y la faz—.
En los grupos revueltos y sonoros extiende sus tentáculos y sus cuer-
[pos multianulares
y se enrosca sobre la tierra por cima de los montes y los mares.
Se arrolla en brisa a las banderas rojas que arrastran los deshereda-
[dos por los campos regados con su sudor porque es
la venganza que cuece en la olla donde el labrador bebe la sangre del
[burgués.
. . . .
—Pero el retoño será al sol de Libertad
y ha de erigirse una Niké sobre la acrópolis de la ciudad—.
Y en ti, pobre poeta, ¡cómo se mueve
cómo se te disuelve en agua de fuego, en agua de nieve!
¡Qué ir, qué venir
de cosquillas en la boca por donde quiere salir!
¡Qué clara
y qué oscura, poeta, en tu alma!
Y en ti, novia mía, agua que no salió del manantial,
¡cómo tiembla en la luz de tus ojos y en el temblor de tu delantal,
y en la huella de tu pie sobre la arena
y en tu mano buena!
Y en ti, Julio, y en ti, Vicente, y en ti, Ramón,
¡cómo juega, cómo piensa, cómo rima, la nueva canción!
La cantan todos los trinos, la cantan todos los senos, la cantan todos
[los granos,
el sueño en que dormimos, el agua que bebemos y el pan que masti-
[camos.

La canción vieja

¡Ay, que estamos tánto tiempo en esta nave,
tánto tiempo que ni el mismo Dios lo sabe!
Cantamos, ciegos, en la nave homérica la misma canción,
cantamos al viento, mientras cambia el viento, mientras fluye el agua,
[mientras huye el son.

"Están batiendo los remos
el agua misma en que partimos:
y todos lo sabemos
pero ninguno lo decimos."

Y esta es la canción que cantamos:
la canción que oí cantar —¿te acuerdas?— hace mil años.
¡Oh, qué harto de oír siempre la misma canción
cuando se lleva sed de canción nueva en el corazón,
Dios mío!

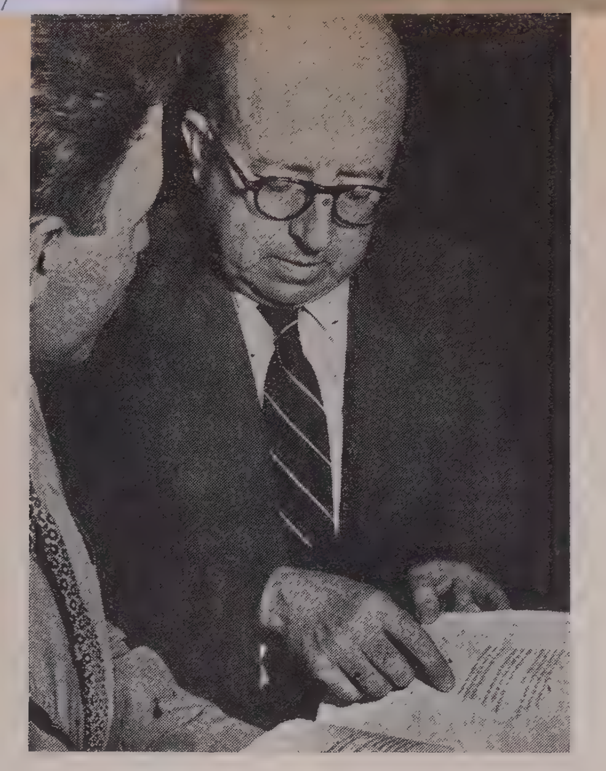
DAMASO

Agosto 1919

Itinerario poético de DÁMASO ALONSO

Por VICENTE GAOS

Los libros centrales de Dámaso Alonso, los posteriores 1940—sobre todo, *Hijos de la Ira*—, han sido ya objeto e bastantes estudios. En cambio, su producción anterior, a especial su primer libro *Poemas Puros, Poemillas de ciudad*, ha suscitado poco comentario. Débese esto en arte al largo intervalo —casi un cuarto de siglo— que para *Poemas Puros* (1921) de *Oscura noticia* e *Hijos de Ira* (ambos publicados en 1944). Tan remoto y deslindo quedó el primer libro que resultaba difícil imaginarlo como punto de arranque de todo lo que vino desués. Y, sin embargo... ¡Esos primeros libros!: *Habent a fata primi libelli.* Y su hado no les es inmanente, epende de que tales libros tengan o no descendencia. n ejemplo bien claro: Fué necesario esperar la aparión de *Sombra del Paraíso* para que el primer libro de icente Aleixandre, *Ambito*, desplegase y nos revelara do su secreto. Ni el propio autor lo supo hasta entons. Pero luego pudo escribir: "Comparando el segundo oro con el primero, un abismo los separa. He creído empre que de este segundo libro, *Pasión de la tierra*, oesía en estado naciente", arrancaba de hecho el desrollo todo de mi posible personalidad de poeta. *Ambito* uedaba atrás, distinto, inconexo. Y que un proceso de aboración y clarificación se había ido desarrollando esde aquel punto de partida. En *Pasión de la tierra*, la erza primaria y urgente (bajo el ojo vigilante de la nciencia artística, claro es) tomaba la más libre de s formas: la del poema en prosa. *Espadas como labios* gnificaba un segundo estadio. Una voluntad de verso vasaba el fuego pugnador. Un bien diferenciado estado terior, más que un tema objetivo, seguía dando todavía cada uno de los poemas su unidad propia; aunque ya algunos el claro bulto de un tema con representación taba manifiesto. *La destrucción o el amor* acentuaba n relieve esta diferenciación y una rotunda unidad terior (sobre la interna) daba perfil y cuerpo a cada na de las piezas que lo componían. *Sombra del paraíso*, i reciente libro, es, en este sentido, el último eslabón e una cadena evolutiva. No ha habido saltos. El poeta a ido en una suave evolución desarrollando su línea tal. Mira hacia atrás y se sigue reconociendo en su moto origen confesado, en su segundo libro, en el herroso y ciego o clarividente *Pasión de la tierra*. Pero -y aquí la sorpresa, aquí de lo imprevisible en el curso e un poeta—, con *Sombra del paraíso* en la mano, mira ás hacia atrás y siente que este libro, último extremo e una evolución comenzada en el revolucionario *Pasión e la tierra*, se emparenta y enlaza de pronto, inesperamente y por alguna zona visible, con aquel tradicional rimer libro, *Ambito*, que había quedado aparte, marnal y como excluído del proceso vivo de la evolución. a poesía se muerde la cola. Todo está rescatado. Lo ue parecía una ruptura no lo había sido, entonces. Y el nriente espectador ve probado una vez más—y por lo ue respecta a un poeta—, lo que ya se sabía: que en esía, en algún momento, la línea revolucionaria, si de eras genuina, acaba mostrando ser, haber sido, la única nea tradicional." ("Confidencia literaria", al frente de segunda edición de *La destrucción o el amor.*) El caso e *Poemas Puros* es tan diáfano al menos como el de *mbito*. Porque si en Dámaso Alonso no había existido uptura entre el primero y el segundo libros, hubo algo ás tajante aún: veintidós años sin publicar otra poesía ue los poemas sueltos de "El Viento y el Verso". De la nculación de *Poemas Puros* con toda la obra posterior el poeta, podrá juzgarse—espero—por el estudio que gue. Este estudio es la primera parte de un largo traajo sobre toda la obra poética del autor. A mi juicio, ta obra se mueve toda ella entre estos dos polos: Dios el hombre. Ahora bien, las leyes de polaridad son, en da libro, distintas. La primera etapa es la de la "Oscu noticia" de Dios, la del "hombre sin Dios" de *Hijos e la Ira* ("sin Dios" en el sentido pascaliano o agustiano: el hombre, sin Dios, se siente "miserable"; el ombre no buscaría a Dios si no lo hubiese ya enconado). La segunda etapa es la del "Hombre y Dios" ítulo de uno de los libros). La última es la del "Homre-Dios": *Gozos de la vista*. Anteriores a estas tres apas son los *Poemas Puros*, primera ventana abierta la contemplación del mundo, y la fugitiva vigilia ("Y lo unos instantes me desperté") que ilumina el largo eño de los años improductivos. (Improductivos para la esía, que es lo único de que ahora me ocupo; para crítica y la erudición Dámaso Alonso estuvo siempre erta.)



I. LA VENTANA, ABIERTA:

"Poemas puros, poemillas de la ciudad" (1921)

Y como fina lluvia batida por el viento a fi-
[nes de noviembre,
han de caer sobre mi corazón
las palabras heladas: «Tú, ¿qué has hecho?»
Y aquí—diré—, Señor, te traigo mis canciones.
Es lo que hecho, lo único que he hecho.
Y no hubo ni una sola
en que el arco y al mismo tiempo el hito
no fueses tú.

....

Primero aquellas puras (¡es decir, claras, ter-
[sas!)
y aquellas otras de la ciudad donde vivía.
Al vaciarme de mi candor de niño,
yo vertí mi ternura
en el librito aquel, igual
que en una copa de cristal diáfano.

("Dedicatoria final (Las alas)", de *Hijos de la Ira.*)

El primer poema de este librito se titula "La ventana, abierta". Por ella —y por las de los restantes poemas— se asomaron los ojos puros de un joven poeta a la inicial contemplación del mundo. Mundo breve, recortado por el marco de una ventana o de un balcón, de un umbral, de una puerta (1):

Y el alma, ausente de las cosas próximas,
por la ventana mira...

El mundo mirado, el modo de mirarlo, aún no son, no pueden serlo, plenamente originales: el poeta tiene poco más de veinte años. Se ha insistido en exceso sobre la huella juanramoniana en *Poemas Puros*. Algo hay en ellos, sí, de Juan Ramón, y de la lírica que derivaba de Juan Ramón hacia 1920 (2). Pero es mucho mayor la cercanía a Antonio Machado. Su eco es bien diáfano en versos como los siguientes:

Volverás a deshora
por un camino viejo,
a la ciudad antigua donde duermen
tus recuerdos.

....

Llegaré en el crepúsculo,
por la escondida senda,
cuando estén a la noche en tu palacio
las ventanas abiertas.

....

Y he de entrar en la noche,
como una sombra vieja...

....

Desnudas han caído
las once campanadas.

Del vocabulario de Machado provienen también muchas de las palabras más significativas o reiteradas de *Poemas Puros*: *alma, campanas, oración, sombra, camino, sendero, recuerdo, hogar, viajero, peregrino, umbral, sandalias, álamos, burgués; polvoriento, viejo, cansado, bueno, melancólico, solitario, borracho; soñar, dormir, rezar, llorar...*

¿Y con quién, sino con Machado, relacionar la gris melancolía, el *taedium vitae* que impregna este libro de un joven poeta, de un muchacho que, a los veinte años —puros los ojos, y el alma ya desengañada—, dice con Mallarmé que "la carne es triste y ha leído todos los libros", que se ve a sí mismo

como una sombra vieja.

....

caído y cojo
y triste
y calvo?

("Triste y cansado, pensativo y viejo", dirá Machado.)

Veamos por otros lados. Lo mismo la poesía de tema "urbano" (la ciudad), que la poesía de tono humorístico, se hallaban en boga por los años veintitantos. Pero *la ciudad antigua* donde *duermen* los *recuerdos*, *el reloj del muro*, el *calvero de solares, los chicos de una escuela* que *cantan la lección*, el *viejo cojitranco que empuja su carrito de naranjas*, la *casa* que hace una *mueca tan triste*, y la *alcoba* con *el papel rameado* que le *hizo tantas veces soñar*, la *tarde gris de un domingo* que el poeta pasa *contando las ventanas que se encienden*, los *bancos en flor de la glorieta*, el *jardín con su tapia de ladrillos y un rayito de sol*, nada de esto tiene que ver con la urbe mecánica cantada por muchos poetas en el momento de moda de los "ismos" (3): es la misma ciudad triste, humilde y cenicienta que Machado evocó tantas veces.

La veta humorística —que Dámaso Alonso acentuará en libros posteriores—, a veces (por ejemplo, en "Los cuatro Reyes" o en "La noche fría y serena de la calle de Carranza") está de acuerdo con el tono de humor característico de la poesía de vanguardia. Pero, en algunos casos, también el humor es de estirpe machadiana: así, en "Recuerdos de viaje" o en "Motivo viejo y sentimental". ("Música callejera" está más bien en la línea de Valle-Inclán.)

El humor —aliado a la ternura— se expresa frecuentemente por medio de diminutivos (en ocasiones, de aumentativos: *librote, bobalicón*), y éste es ya un primer rasgo con el que Dámaso Alonso preludia en *Poemas Puros* una de las notas de originalidad que luego veremos en sus obras maduras. Hasta doce diminutivos he contado en este primer libro, que es breve: *pequeñitas, mayorcita, caminito, huertecillo, carrito, viejecilla, poemillas, airecillo, rayito, redondita, almita, chiquitín.*

Aparte de esto, en el léxico de *Poemas Puros* apunta la predilección del autor por ciertos términos, no admitidos en general como poéticos, que, en todo caso, desdeñaría usar un esteta, y que más tarde (especialmente en *Hijos de la Ira*) crecerán en número hasta colorear muy personalmente el vocabulario de este poeta: *balumba atronadora, turbión, fosco, zumba, rezongar*, etc.

El título del libro, unido al momento en que se publicó, y al papel desempeñado luego por el autor en la rehabilitación de Góngora, engañaron a más de un crítico (4). Porque estos primeros poemas de Dámaso Alonso no tienen nada que ver con la "poesía pura" de su tiempo; no son poemas químicamente —artificialmente— puros. Son puros, al contrario, en el sentido de naturales, de humanamente elementales (5).

Rectificados ambos extremos —que este libro es, de la época en que fué escrito, el que menos tal vez se plegó a las normas vigentes de la poesía pura, y uno de los que menos acusa la huella, tan honda y general entonces, de Juan Ramón—, me interesa destacar brevemente aquellos aspectos de *Poemas Puros* que —retrospectivamente— se nos aparecen como seguro anticipo de la personalidad que sella las obras maduras del autor (6).

Del léxico, y del humor, ya hemos dicho algo. El tema de la ciudad —influjo de Machado al margen— es, en embrión, el mismo que en *Hijos de la Ira* alcanzará su máximo desarrollo. La *calle de arrabal* con su *calvero de solares* y *las sábanas, aún goteantes* que *penden de todas las ventanas;* la *casa* en *derribo* que *muestra a la calle sus vergüenzas, sus sexo viejo;* el *último tranvía del domingo* que *retiran, borracho, a su cochera*, o ese otro que *pasa renqueando*, todo nos sitúa ya en un sórdido mundo suburbano, cerca del *Chamartín no de la Rosa, sí del cardo corredor, de la lata vieja y del perro muerto.*

(Nota preliminar a "Los Insectos", de *Hijos de la Ira.*)

El perro —que bien podría ser el animal emblemático de Dámaso Alonso— asoma ya las orejas en el "Lucero" de *Poemas Puros:*

...mi perro blanco,
sucio de cieno, llagado, llora en el suelo.

Perro sin cayado *(Cayado, mira, no tengo)*, como el "can sin amo" que en la poesía posterior del autor simboliza la desvalida soledad del hombre. Junto al perro, gallos, gallinas, abejas, cigarras, son la humilde fauna que aquí puebla ciudad y campo (7). Y siempre con igual sentido simbólico: el radical desvalimiento humano, que se hace transparente también en el *viejo cojitranco* que ya conocemos, en el *lunático del kiosco que ha tiempo roncando está*, en la *risa del niño paralítico del paseo de invierno*... O, más transparente aún, en el poeta mismo, que tiende ya a la autobiografía, a la confesión:

Yo estoy cansado... (8)

....

Yo soy un pobre loco...

El corazón *(viejo acordeón asmático)*, el hipersensible corazón del poeta es atacado por el ruido del tren:

> *Me ataca*
> *al corazón*
> *el traca-tracatraca*
> *del vagón.*

¡El mismo *traqueteo de maderas y hierro* que acongoja a la "Mujer con alcuza" de *Hijos de la Ira!* Y de igual modo que aquí declara el poeta *cuán bestial es el topetazo de la injusticia absoluta,* en "Fiesta popular", de *Poemas Puros,* nos dice que *las pobres almas tienen hambre y sed.* ¿Quién lo duda?: Hambre y sed de justicia. Sí, un *día puro,* el poeta *se asomó a la muerte,* al sin sentido de la vida. ¿Y qué vió? Sombras, sombras, negrura:

> *Y la sombra pesada*
> *pasó con su balumba atronadora,*
> *como un turbión, como una cosa mala.*

....

> *La noche, monstruo negro, tiene abiertas*
> *sus tremebundas fauces...* (9)

El poeta *dejó el bordón y meditó un momento.* ¿Resultado?:

> *... el pensamiento*
> *hilaba copos de unas cosas sucias...* (10)

Basta, pues:

> *Fantasía, recógeme*
> *y llévame al asilo de incurables.*

Engáñame:

> *¡Dórame tibiamente mis cristales!* (11)

Pocos libros más desesperanzados que *Poemas Puros.* No es que la desilusión sea su nota única, pero sí es la predominante. Sólo por el amor —de la novia, de la mujer: una de las "dos alas", que se entreabre ya— *el cielo azul comienza a clarear divinamente,* llega al oído y al corazón del poeta *la canción de la alegría.* Pero eso es la excepción. Lo habitual no es la alegría, sino el dolor:

> *Gota pequeña, mi dolor.*
> *La tiré al mar...*

En *Hijos de la Ira* se dice *que un corazón es lo que mueve el mundo;* en *Hombre y Dios,* que *un río es agua, lágrimas.* Toda la poesía de Dámaso Alonso es antropocéntrica, está escrita *desde el hombre,* en función del hombre. Cuando surge la Divinidad, no es tanto porque el hombre se levante hasta Dios como porque Dios aparece en el horizonte humano, acercándose a la humana criatura: *Si me deshago, Tú desapareces (Hombre y Dios).* Sí, el hombre es aquí el punto de partida, el centro y la meta (12). El poeta —profundamente religioso— es, a la vez, "humano, demasiado humano": una gota pequeña de dolor, una sola lágrima arrojada al mar es capaz de provocar una cósmica transformación: el mar es ya un mar de lágrimas, todo un mar de dolor:

> *... Y era un dolor inmenso el mar.*
> Lo mismo que las lágrimas van al mar,
> *Todas las cosas vuelven a la causa.*
> *Y la matriz del mundo*
> *indefinidamente se fecunda.*

....

> *Este olor de hoja húmeda*
> *volverá a la hoja húmeda.*

En estos breves versos del poema "Ejemplos" está conceptualmente condensado el proceso (biológico y misterioso, es decir, religioso) del Cosmos, que reaparecerá en la "Elegía a un moscardón azul", de *Hijos de la Ira:*

> *Y fuiste cosa: un muerto.*
> *Sólo ya cosa, sólo ya materia*
> *orgánica, que en un torrente oscuro*
> *volverá al mundo mineral. ¡Oh Dios,*
> *oh misterioso Dios,*
> *para empezar de nuevo por enésima vez*
> *tu enorme rueda!*

En *Poemas Puros,* Dámaso Alonso no sólo "vertió su ternura"; nos dió también —junto a la maestría formal que revela, por ejemplo, el soneto antológico "Cómo era"— seguros indicios de una inteligencia que convertiría a su obra —sin perder emoción— en una poesía cada vez más rica de pensamiento.

V. G.

(1) No es una expresión figurada mía. Me baso literalmente en el texto de *Poemas Puros*, donde es rara la composición que no ofrece menciones como las siguientes: La *puerta* franca...— donde estará mi blanca prometida/ esperándome siempre a la *ventana*,— y en el *balcón* en donde tú soñabas...— Llegaré en el crepúsculo,/ por la escondida senda,/ cuando estén a la noche en tu palacio/las ventanas abiertas.— Y el viento casto —la *ventana*, abierta—/casi jugando, resbaló en el libro,/volvió una página...— Hoy, día puro, me *asomé* a la muerte...— Pisaba ya el *umbral*...— De la *ventana* abierta se veían/lejos/sedas cambiantes, aguas de la noche./ De la *ventana* abierta, el pensamiento/hilaba copos de unas cosas sucias...— ...Un niño/inútilmente cuenta las estrellas/en el *balcón* vecino./ Yo *me pongo* también...— *Balcones* abiertos./ Tarde de domingo...— Héme aquí, en esta tarde de domingo,/ contando las *ventanas* que se encienden.— Y el alma, ausente de las cosas próximas,/por la *ventana* mira...— Desde el *balcón* se oían los secretos/del jardín misterioso como un alma.— Los bonitos/juegos de luz de la calle!/Las palomas que vuelan,/las *ventanas* que se abren.—

(2) Valbuena Prat, en *La poesía española contemporánea* (1930), y luego en su *Historia de la literatura española*, destaca el influjo juanramoniano en *Poemas Puros*, pero no cita para nada a Antonio Machado. Pienso si en el presunto juanramonismo de *Poemas Puros* no habrá influído hasta el nimio hecho de que una de las composiciones lleva al frente una cita de Juan Ramón. Pero también la lleva un poema de *Hijos de la Ira*, y no creo que a nadie se le ocurra sacar de esto ninguna consecuencia acerca de influjos.

(3) Tampoco se parece nada a la ciudad o el pueblo de los poemas de Juan Ramón, donde el escenario —hasta cuando es popular, *corro de niñas en la fuente*, etc.— aparece compuesto con aristocrática elegancia. Más elegantes aún son sus "interiores": *piano de cola, rama de acacia sobre un libro amarillo*, búcaro de flores en la mesa, junto a la ventana, etc.

(4) Valbuena Prat, *La poesía española...*, escribe: "Subrayemos, por último, la intención del autor, manifestada hasta en el título de la obra: la realización de poemas "puros", de poesía pura. Acaso en su fecha no haya un libro de poeta joven más impregnado del intento de contención, de depuración y del alto concepto, puro, de la poesía. En su *Historia de la literatura*... Valbuena no habla ya de poesía pura, pero todavía hace notar la "selección del material poético" en *Poemas Puros*. Mi punto de vista en esto es exactamente opuesto al del gran crítico.

(5) En rigor, lo propiamente puro no son los poemas, sino las cosas, y el alma del poeta que las mira. Es éste un libro tan puro, esto es, tan traspasado de *alma* que la palabra se repite hasta veintidós veces (una de ellas en tierno diminutivo: *almita)*. En cambio, *la carne es triste* (cita de Mallarmé al frente de uno de los poemas); el cuerpo, un *oscuro calabozo carnal*.

(6) No es caprichoso ni infundado afirmar que *Poemas Puros* no tendría el mismo valor, ni la misma significación, si su autor no hubiera escrito posteriormente otros libros que, retroactivamente, iluminan el primero. De igual modo que un verso sólo posee cabal sentido dentro del poema al que pertenece, y un poema dentro del libro en el que figura, la valoración final o total de un libro de cualquier poeta debe hacerse a la vista del contexto más amplio: su obra completa.

(7) Por encima de esta fauna se levantan únicamente —símbolo del amor, de lo puro, de la fugaz alegría— *las palomas que vuelan; las palomas blancas, más blancas; un vuelo puro de palomas en celo.*

(8) *Estoy cansado*... y *Yo estoy cansado*... son las palabras iniciales de "Respuesta a Lucero" y "Los contadores de estrellas", respectivamente.

(9) La palabra "monstruo" —tan de Dámaso Alonso— surge ya en *Poemas Puros* con el sentido que en *Hijos de la Ira* se hará transparente. *Monstruoso* equivale a *incomprensible*. Por eso, ante *la noche, monstruo negro*, que *tiene abiertas sus tremebundas fauces, para devorar a la ciudad*, la ciudad "no sabe", no entiende. La soledad, el desvalimiento del hombre provienen de que el ser humano, y el mundo que le rodea, es incomprensible; de que el hombre es, cuando no un lobo para el hombre, un yo absurdo e incomunicable (en primer término para el propio yo), un "monstruo entre monstruos":

> *El hombre*
> *—oh agorero croar, oh aullido inútil—*
> *es voz en viento: sólo voz en aire.*
> *Nunca el viento y la mar oirán sus quejas.*
> *Ay, nunca el cielo entenderá su grito;*
> *nunca, nunca, los hombres.*
> ("Voz del árbol", de *Hijos de la Ira.)*
> *Hombre,*
> *melancólico grito,*
> *¡Oh solitario y triste*
> *garlador!: ¿dices algo, tienes algo*
> *que decir a los hombres o a los cielos?*
> *Deja, deja ese grito,*
> *ese inútil plañir, sin eco, en vaho.*
> *Porque nadie te oirá. Solo. Estás solo.*
> ("Hombre", de *Hijos de la Ira.)*

Tal concepción del hombre y el mundo está prefigurada ya en *Poemas Puros:*

> *—Es inútil que gires, mamotreto,*
> *con tu órgano litúrgico:*
> *no pueden*
> *comprenderte.*

....

> *—Es inútil, muchacho, que enronquezcas:*
> *"¡De la Fuente del Berro! ¿Quién la quiere?"*
> *No pueden comprenderte.*

....

> *—Es inútil que frías, viejecilla...*
> *No pueden comprenderte.*

....

> *Las pobres almas tiene hambre y sed.*
> *Pero no pueden*
> *comprenderos,*
> *comprenderse.*
> ("Fiesta popular".)

La voz, el grito del hombre es comparado, en *Hijos de la Ira*, a un *flautín*. Uno de los *Poemas Puros* se titula "Voz nueva y aflautada". Hacia esa época, Dámaso Alonso escribe las *Canciones a pito solo*. Pito, flauta, flautín, son la adecuada simbolización de la oquedad sin eco del humano lenguaje: "sólo voz en aire", *flatus vocis!*

(10) Además de la *cosa mala*, y de las *cosas sucias*, aún tenemos *lamentables cosas*.

(11) Estos imperativos imprecatorios —*recógeme, dórame*— serán muy frecuentes a partir de *Oscura noticia*.

(12) Resulta significativo que sean varios los poemas de Dámaso Alonso que terminan con la palabra "hombre":

> *tú, maldición de Dios,*
> *postrer Caín,*
> *el* hombre.
> ("El último Caín", de *Hijos de la Ira.)*
> *¡oh lívidas raíces pululantes,*
> *oh malditas raíces*
> *del odio, en mis entrañas,*
> *en la tierra del* hombre!
> ("Raíces del odio", de *Hijos de la Ira.)*
> *Dame ojos que penetren tras lo gris*
> *la verdad de las almas,*
> *la hermosa desnudez de tu imagen:*
> *el* hombre.
> (3.ª Palinodia: «Detrás de lo gris», de *Hombre y Dios.)*
> *Dios, tú, la inmensa soledad del* hombre.
> ("Soledad en Dios", de *Hombre y Dios.)*

En otros dos poemas, "hombre" es la palabra inicial:

> Hombre,
> *gárrula tolvanera*
> *entre la torre y el azul redondo...*
> ("Hombre", de *Hijos de la Ira.)*
> Hombre *es amor. Hombre es un haz, un centro*
> *donde se anuda el mundo...*
> ("Hombre y Dios", de *Hombre y Dios.)*

PAIDOCRACIA Y LITERATURA

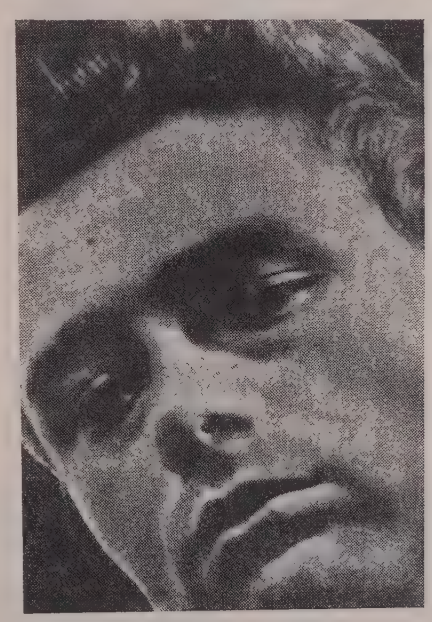
Por Elena Soriano

- GOOF: cobardía y fracaso [1]
- HIPSTER: psicópata filosófico
- SCIENCE-FICTION: posibilidad razonable, utopía

EL fenómeno norteamericano hip ha sido ex-uesto lúcidamente, desde el punto de ista sociológico, por Norman Mailer —a quien muchos lectores conocerán omo uno de los más importantes es-ritores actuales de los Estados Uni-os y, sobre todo, como autor de "Los esnudos y los muertos", acaso la me-or novela testimonial y analítica so-re la última guerra mundial— en n ensayo titulado "El blanco-negro", parecido en el número 3 de la revis-a "Dissent", en 1957, y después en la rancesa "Esprit", en febrero del año ctual. Remito a este interesantísimo rabajo, en la imposibilidad de dar quí toda substancia, ni siquiera re-umidamente. Pero intentaré recoger u tesis esencial, que conviene a mis onsideraciones ulteriores sobre la li-eratura paidocrática: la actual so-iedad norteamericana padece un pro-undo desequilibrio moral y psíquico —hay en ella más de diez millones de ersonas psicopáticas declaradas—, co-no resultado de un largo proceso de ausas diversas y complicadas: prín-ipalmente, las crisis económicas y olíticas a partir del año veinte; la nfiltración continua de la cultura ne-ra en las capas más profundas de la ida por medio de la fusión de razas del jazz; los efectos deprimentes de a última guerra, con su secuela de racasos y decepciones; la preocupa-ión hiperestésica por el peligro nu-lear y por la competencia en su ontrol; la enorme influencia de escri-ores energéticos, orgiásticos e irra-ionalistas, como D. H. Lawrence, Vilhem Reich, Henry Miller y He-ningway, al que, de paso, Mailer llama nob y parvenu intelectual... Tal des-quilibrio se manifiesta, a la vez, por na violenta exaltación vitalista y por n miedo incoercible —"América suda niedo por todos sus poros"—, cons-ituyendo una especie de complejo de egro. Pues —todavía— el negro ame-icano, "odiado en el mundo ajeno y diándose a sí mismo por serlo, se ve orzado a explorar esas márgenes sal-ajes de la vida civilizada que las entes "bien" condenan bajo los nom-res de conducta delincuente, diabó-ica, infantil, morbosa, autodestructo-a, corrompida"... Y esta misma es la ituación existencial del hipster (nues-ra palabra gamberro no abarca todo l significado específico de la ameri-ana, pero puede llegar a ser su exac-o equivalente), tipo social nacido, se-ún Mailer, del "ménage à trois" en-re el bohemio, el delincuente juvenil el negro, bajo el madrinazgo de la narihuana, y que puede considerarse rácticamente un "blanco-negro". Lo nismo que el negro, el hipster es un ombre marginal de la sociedad, un esplazado, más o menos voluntaria-nente, del confortable ambiente bur-ués donde se aborregan los squares "normales", y tiene una aguda con-iencia de que la condición común de os seres humanos "es vivir bajo la menaza inmanente de la muerte: sea a fulminante muerte atómica, la nuerte relativamente rápida del uni-erso concentracionario o la muerte elativamente lenta del conformismo, ue mata todo instinto de creación de rebeldía"... Y sus reacciones son ambién negroides: sentimiento hu-nillado, precario, provisional y de-ensivo de la existencia; cobardía mo-al para afrontar sus problemas y ntrega mística a sus goces más elementales, como el placer sexual, la embriaguez del alcohol y las drogas, la música y la danza frenéticas; prurito de autoafirmación de la personalidad por medio de actos gratuitos violentos; desdén y escepticismo hacia la civilización por cuanto es inoperante en el radical destino humano; menosprecio hacia los edulcorantes sociales, como las "bellas formas y los bellos sentimientos"; rechazo de "las concepciones monolíticas sobre la familia, la pareja humana y los amores respetables"; "una ética completamente ajena a todas las morales tradicionales, que no aprecia más valor que el éxito y, especialmente, el éxito sexual"; "un nihilismo que propone como tendencia final la supresión de todas las categorías y prohibiciones sociales"; "una voluntad de potencia, una concepción sombría, romántica y, sin embargo, indiscutiblemente dinámica de la existencia", si bien se trata de un dinamismo egocéntrico y referido sólo al instantáneo presente, sin arrastre ni responsabilidad del pasado y sin proyección hacia el futuro, y cuyo único imperativo categórico es make-it: hacerlo, realizar a toda costa el deseo momentáneo, sea instintivo o racional, sin hacer jamás goof, "la palabra más horrible del argot hip", puesto que significa, a la vez, ser cobarde y fracasar en el acto existencial... En suma, el hipster puede considerarse un "psicópata filosófico", como el definido clínicamente por el psicoanalista Robert Lindsner en su obra profesional "Un rebelde sin causa". (Precisamente "Rebel without a cause" es también el título original de la famosa y representativa película de Nicholas Ray, cuyo protagonista fué el malogrado ídolo adolescente James Dean y cuya versión novelesca se conoce en España como "El furor de vivir").

DESDE luego, yo no comparto ciertos juicios de Mailer, por ejemplo, su sentido apocalíptico de la sociedad actual, su fobia a determinados intelectuales como responsables únicos —olvidando a otros, pasados y presentes, de mayor envergadura y de influjo más universal— y sus temores a la "negrificación" de la raza blanca, cuando lo natural y probable es que suceda todo lo contrario, en el orden espiritual como en el biológico. Ahora bien, creo que todos los conceptos y modos de conducta que atribuye al hipster o "blanco-negro" son incontestablemente ciertos y aplicables a un gran sector de la última generación, no sólo norteamericana, sino mundial. Coinciden, por otra parte, con los que vienen señalando los numerosos tratadistas actuales del "problema de la juventud" y que el Congreso de especialistas de veinte naciones reunido por la Unesco, en Munich, a principios de este mismo año, diagnosticó como una actitud protectora contra la angustia, análoga a la que adoptan los histéricos, los esquizofrénicos y los dementes precoces. Y, por tanto, llamo "literatura hip" —o sea, "literatura gamberra", si puede darse una acepción intelectual y noble, en cierto sentido, a nuestro vocablo— a la producción paidocrática expresiva de tal actitud generacional, incluyendo en ella tanto la norteamericana matriz, cómo sus versiones europeas: el "saganismo" francés y la escuela inglesa de "jóvenes coléricos".

En efecto, el modelo típico y ya tópico de novela hip —apoyo la mayoría de estas reflexiones en tal género, por ser el más divulgado y representativo, aunque el fenómeno afecta también al teatro, la poesía, etc.— procede de la multitud de obras aparecidas en los Estados Unidos en los tres últimos lustros con carácter testimonial o intenciones moralizantes y que han sido difundidas por todo el mundo por copiosas ediciones, múltiples traducciones, versiones cinematográficas y recensiones críticas. Entre las más famosas, las de Nelson Algren, "El hombre del brazo de oro", "La mañana nunca llega" y "Somedy in Boots"; "The adventure of Augie March", de Saul Bellow; "Bold Saboteurs" y "Night Sky", de Chandler Brossard; "Batle Cry", de Leon M. Uris; "Dog Star", de Donald Windham; "Knock on Any door", de Willard Motley; "The season's difference", de Frederick Buechner; "Lie down in Darkness", de William Styron; "A woman of means", de Peter Taylor; "All the conquests" y "In love", de Alfred Hayes; "Los hijos mimados", de John Phillipe; "Ahora es mediodía", de Hiram Haydn; "Chocolate para el desayuno", de Pamela Moore, la Sagan americana... Es imposible referir aquí los respectivos argumentos de estas y otras muchas novelas, desarrollados en los escenarios y ambientes más diversos —suburbios y bajos fondos de las grandes ciudades, hogares proletarios, burgueses y aristocráticos, escuelas públicas, internados de lujo y universidades, centros de recreo, deportivos y policíacos, prostíbulos y garitos—, pero cuyos personajes, principales o exclusivos, son siempre niños o adolescentes "terribles" de ambos sexos que, bien individualmente o formando pandillas, bien burlando el control paterno o aprovechando la carencia de él, viven toda clase de aventuras picarescas y sórdidas, realizan deportes sangrientos y competiciones insensatas —cuyo ejemplo es el "test" de la "gallina mojada" de "El furor de vivir"—, toman drogas, beben espantosamente, aburridamente, practican la promiscuidad erótica, la prostitución y el homosexualismo, se autoanalizan de un modo masoquista y, a la vez, cínico, roban, matan, se suicidan —es asombrosa la cantidad de crímenes y suicidios que hay en la literatura hip— y, en fin, en todo momento, echan la culpa de su conducta y de su desequilibrio anímico a "los mayores", como repite la heroína de "Lie down in Darkness" antes de matarse: "Mi padre es quien me ha perdido y todos sus amigos han perdido a sus hijos..."



James Dean.

El "saganismo" que, con tal denominación y como escuela literaria, es una moda intrascendente, lanzada y sostenida por el oportunismo comercial en el favorable ambiente paidocrático, tiene, sin embargo, su interés, como versión típicamente francesa y femenina de la actitud hip ante uno de los problemas fundamentales de la vida humana: el amor. Françoise Sagan —aparte, su innegable talento literario— es una novelista tradicional, es decir "vieja" en las reglas de su arte, que no ofrece el menor rasgo innovador; pero, en cambio, es un auténtico testigo "joven" de su tiempo y muestra el concepto de su propia generación sobre las relaciones sexuales —la libre e irresponsable satisfacción del instinto en la aventura carnal fácil, sin mañana, sin compromiso y sin justificación sentimental—, no sin una amarga moraleja en cada una de las tres novelas publicadas y hasta una clara protesta en la última, "Dans un mois, dans un an", que encabeza y cierra una cita de "Macbeth", como significativo comentario a la desarmonía y la fugacidad del amor y al mismo pasajero dolor que produce su pérdida: "No se puede pensar en ello; es para volverse loco"... La polarización absoluta en el tema erótico, sin la menor alusión a los demás problemas que constituyen el total vivir humano, ha hecho que el "saganismo" cunda, sobre todo, entre los autores femeninos —como decía madame Stäel, "el amor es toda la historia en la vida de la mujer y sólo un episodio en la del hombre"— y que en cada país haya surgido la presunta Sagan indígena.

En cuanto al grupo iconoclasta inglés de "jóvenes angry", constituído hace pocos años por Doris Lessing, John Wain, Colin Wilson, John Osborne y otros autores "menores de treinta" —para estas fechas, ¡ay!, "envejecidos"—, los lectores de INDICE saben, por las oportunas referencias de José María Aguirre, que tiene su vocero más resonante en Jimmy Porter, el personaje central de la obra teatral de Osborne "Look back in anger", título cuya mejor traducción, aunque no sea literal, me parece "La ira de los jóvenes", que es el que dan a su versión castellana Charles David Lee y José María García Nieto. Tuve ocasión, hace meses, de leer esta versión y también de ver representada la francesa en París, como "La paix du dimanche". Y he de confesar que esta obra, pese a su intento de ser el "Hernani" del neo-romanticismo actual y de recordar, en efecto, las actitudes "desmelenadas" de Hugo, Vigny, Byron o Espronceda, no me parece dramáticamente extraordinaria, sino más bien llena de lugares comunes, discursiva, enfática, tediosa —por su clima de spleen inglés, también pudiera titularse "El tedio del domingo"— y escolarmente fiel a viejos patrones, como el ibseniano. Pero comprendo perfectamente su éxito momentáneo, puesto que es una enumeración completa, casi exhaustiva, de los conceptos hip sobre todas las cosas, por boca de su protagonista —encarnación del gamberro intelectual, el gran Misántropo de nuestros días— y cuya justa definición da su propia amante, cuando decide abandonarle: "Es un hombre que no encuentra sitio: ni en la vida, ni en el amor, ni en el trabajo. No sabe dónde está ni a dónde va. Y cree que no es nada ni significa nada. Y todo lo que le pasa es que ha nacido fuera de su época." Es decir, Jim es un típico "desplazado", que bien pudiera entrar en la lista caótica —aunque llena de sugerencias vivaces e interesantes— que hace el joven "filósofo" del mismo grupo angry Colin Wilson, en su obra "The Outsider", best seller inglés de los últimos años y conocida ya en España.

Y, a propósito de España, también, como se sabe, refleja ampliamente el universal movimento literario, aunque con menos virulencia expresiva —por diversas razones obvias— y con cierto retraso respecto a otros países, pese al antecedente intuitivo y espontáneo de la famosa novela de Carmen Laforet, que, con su significativo título "Nada", dió el primer testimonio de la crisis espiritual de nuestra juventud tras la guerra del 36 y que, con su éxito, inició aquí la moda paidocrática, culminante en el último lustro y brillantemente representada por unos cuantos autores premiados, naturalmente, en los más importantes concursos literarios: Rafael Sánchez Ferlosio, Ana María Matute, Carmen Martín Gaite, Blai Bonet, que es la "revelación" última de la novela catalana... Pero el máximo representante de la temática hip a la española es Juan Goytisolo que, en sus novelas "Duelo en el Paraíso" y, sobre todo, en "Juegos de manos" —no co-

(1) Véase la primera parte de este trabajo en el número anterior de INDICE: 119.

nozco otras suyas, donde parece ser que reitera los triunfales motivos básicos— recoge todos los tópicos sobre la "juventud terrible" de nuestro tiempo que circulan desde hace años por el mundo y los asimila a nuestro ambiente nacional, sin duda de un modo inteligente y sugestivo, pero con evidente mimetismo exótico y lógicos fallos primerizos, no con la originalidad y maestría que ha querido atribuirle el inflacionismo paidocrático.

DESPUES de esta somera e incompleta exposición bibliográfica, se me ocurren unas cuantas consideraciones, forzosamente también breves: hay quien niega que exista un "problema de la juventud actual" y juzga a ésta idéntica a la juventud de cualquier tiempo anterior. Si esto fuera así habría que considerar falsa la inspiración colectiva generacional y negar a la copiosa producción juvenil de hoy el doble carácter de testimonio y mensaje que tiene toda creación artística: lo cual sería tan absurdo como injusto. Con todas sus enormes hipérboles de la realidad —la literatura siempre es una versión hiperbólica de la vida y, además, el afán de éxito al seguir una moda, hace exagerar los rasgos de ésta—: con su ensimismamiento en la condición juvenil, su repugnancia y terror hacia las siguientes edades, su amargo conocimiento de la mísera condición humana y su carencia de caridad y de humorismo para compensarla —el humorismo, por cierto, está gravemente amenazado por la paidocracia como género literario—; con su repudio hacia el mundo actual y su desgana de mejorarlo, su indeferentismo religioso y político y su falta total de idealismo, que era el principal rasgo en los jóvenes de antaño, por rebeldes que fueran; en fin, con su "nadismo" y su angustia consiguiente —es tópico que el hombre se ahoga en la nada como el pez fuera del agua—, la literatura hip es, sin duda alguna, el mejor documento sociológico de esta época umbral de la era atómica. Y revela la agonía —en el sentido antiguo de lucha a vida o muerte que le dió Unamuno— de toda la civilización presente, y el desequilibrio de la generación que afronta la crisis más importante de la humanidad desde el descubrimiento del fuego, y su posición penosísima entre los milenarios y acérrimos principios que todavía la rodean y los novísimos que le impone la transformación material del mundo a una velocidad superior a la capacidad de adaptación de la mente colectiva. Esta difícil adaptación implica una modificación total de la personalidad humana; pero la exigencia del momento, que es salvar la crisis, subsistir a toda costa, propone el "endurecimiento". Como es sabido, la literatura de toda época ha creado un ideal de personalidad, encarnado en el héroe literario, que es admirado, imitado y a la larga, asimilado por la masa social. Pues bien, el héroe novelesco o cinematográfico que hoy provoca la copia humana no es el "bonus civis" de la Roma antigua, ni el "caballero sin miedo y sin tacha" del ciclo medieval, ni el aventurero galante del Renacimiento, ni el "precioso" racionalista del siglo XVIII, ni el melancólico "lion" romántico, ni el "dandy" refinado de principios de siglo, ni el "pollo pera" de los años veinte, ni el redentorista social de entre las dos guerras mundiales... Es el "duro" americano, cuya seducción multitudinaria no se basa en bellas cualidades espirituales ni físicas, sino en la voluntad de poder, en el don innato del éxito y en la capacidad de imponer la propia ley en la feroz batalla existencial. Y para ello, es indispensable un rasgo muy definido: carecer de sentimentalismo. El tough guy, el "duro entre los duros", jefe de gamberros o de gansters, es un antisentimental, un "machote" —si se prefiere el castizo y definitivo vocablo español—, al menos en apariencia, aunque en su fuero interno flaquee y, a veces, se derrumbe aparatosamente, como los mozalbetes de "El furor de vivir"... Y en este punto, lamento tener que pasar de largo sobre una cuestión del mayor interés: la actual depreciación literaria de los sentimientos y la supervaloración de las pasiones. De momento, sólo sugiero que acaso el sentimentalismo —en su acepción directa de reelaboración cerebral de los instintos, impulsos y sensaciones naturales del ser humano— es más viril que el cultivo de las pasiones, que deja al aire sus raíces en el hondón irracional, en la sangre y las vísceras, en la vitalidad primaria, inconsciente e irresponsable. Después de luego, hay autores que consideran la pasión como un estado femenil, lo que yo admito, sin sentido peyorativo, y viene a confirmar mi criterio sobre los caracteres matriarcales y paidócratas de la presente sociedad y que, en toda su literatura, aparecen en lucha con los tradicionales rasgos viriles.

HASTA aquí, la corriente "negra" de las letras actuales, la cara triste, miedosa, pesimista y estática del Jano paidocrático. (Pues, naturalmente, la actitud juvenil no es unánime, sino contradictoria como corresponde al doble instinto de conservación y de autodestrucción del hombre.) La cara opuesta, animosa, esperanzada, dinámicamente tendida hacia el porvenir, está representada por el género literario que más competencia hace al hip en el favor universal, sobre todo, entre las masas populares, que conservan más "santa simplicidad" y más salud biológica: me refiero a la "science-fiction" o, como otros prefieren, "literatura anticipista". Comentándola en "Cahiers du Sud", hace unos dos anos que decía Michel Carronges: "Mientras no haya tenido su manifiesto y su batalla de Hernani y no alce en su popa la oriflama de un ismo, una revolución literaria pasa inadvertida". Efectivamente, a pesar de su ya larga y copiosa bibliografía y de su enorme éxito, la verdadera significación y trascendencia de la science-fiction era, hasta hace muy poco, ignorada o desdeñada en los medios intelectuales, y lo es todavía en España, donde, en general, se estima y se produce como literatura de quiosco, exclusiva para niños y sucedánea de la de aventuras geográficas, policíacas o del oeste americano, en evidente decadencia.

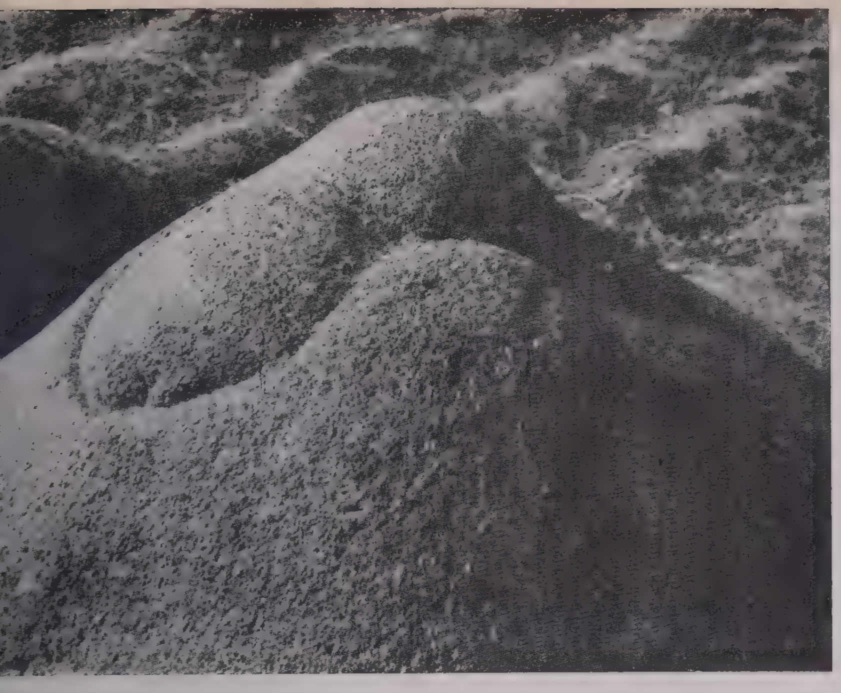
Como ya indiqué oportunamente, aunque la literatura anticipista tenga sus precursores ilustres y aislados en Europa —desde Cirano de Bergerac y Cabet H. Mercier a Julio Verne, Wells, Huxley, Kapet, etc.—, surgió decididamente como poderosa escuela genérica en Norteamérica, en 1926, con Hugo Gernsback, y no precisamente por su famosa obra "Ralph 124 C 41 +", sino por su magazine *"Amazing stories", que lanzó la denominación concreta de "scientifiction" y la reiterada temática fantástica consabida, inmediatamente difundida con enorme éxito, hasta hacerse el pasto literario casi exclusivo de los niños y adolescentes americanos, en los "cartoons" y "comic-books", como también ocurre ya en el mundo entero, por el mismo fenómeno expansivo que ha impuesto la moda hip. No hay que decir la balumba deleznable de seudoliteratura que, tanto la radio y la televisión como la prensa periódica y los libros, vienen ofreciendo de continuo bajo el denominador común; pero esto ocurre siempre en todos los géneros y no afecta a la importancia de la literatura anticipista, sino que, en el orden sociológico, la confirma. Por otra parte, también abunda cada vez más la producción de calidad auténtica y en ella se destacan numerosos escritores valiosos, muchos, verdaderos hombres de ciencia: en Estados Unidos, Ray Brandbury —el famoso autor de las "Crónicas marcianas", "Las manzanas de oro del sol", "Fahrenheit 451" etc.—, Lovecraft, Frederic Brown, Richard Mathenson, Catherine Moore, Teodor Sturgeons, Simak, Van Vogt, Asimov, Clarke y muchos más; en Francia, aparte de los ya clásicos del género, Francis Carsac, Maurice Renard, Henry Ward, Stefan Wul, Jean Louis Curtis... Pero no interesa aquí —y tengo el propósito de hacerlo en otra ocasión— un estudio concreto de obras y autores anticipistas, que todavía conozco insuficientemente. (Por cierto, es altamente informativo el número especial que la revista francesa "Europe" dedicó al tema en julio-agosto de 1957.) Lo que importa es el fenómeno de su éxito impresionante, sobre todo entre escritores y lectores jóvenes.*

En primer lugar, la coexistencia triunfal de la literatura hip y de la "ficción científica" reitera de un modo extremista las dos eternas tendencias, fundamentales y opuestas, del arte literario, comprobadas a todo lo largo de su historia: realismo y evasión. Si bien, ahora, ambas fórmulas coinciden en el repudio al mundo presente —pues lo mismo se repudia negando que huyendo—, la segunda ofrece una fundamental diferencia con todas sus antecedentes: por muy fantásticos e irreales que sean los relatos anticipistas —con sus máquinas prodigiosas, sus seres quiméricos, sus paisajes urbanos y rurales increíbles, sus fenómenos mágicos—, no hay que olvidar que tienen su base inspiradora indispensable —me refiero, claro está, a la producción solvente— en la ciencia real y verdadera, con los cálculos matemáticos, las hipótesis probables y las triunfales experiencias que viene realizando cada día ante la humanidad estupefacta. La science-fiction no es, pues, una mera literatura de escapismo gratuito a los espacios del puro disparate, sino una literatura de la posibilidad razonable. *Por eso, es también una utopía. En su libro de filosofía política "Ideología y utopía" —publicado en traducción española—, Karl Mannheim dice que "las ideologías son aquellos complejos de ideas que dirigen la actividad al mantenimiento del orden existente, y las uto[pías], aquellos complejos de ideas qu[e] tienden a producir actividades diri[gidas] al cambio del orden predomi[nante]". Y efectivamente: si es ciert[o] que en la última generación se ha pro[ducido] un vacío ideológico —por e[l] derrumbamiento de todos los valore[s] y principios que defendían a sangre [y] fuego las generaciones "idealistas" d[e] antes—, simultáneamente, tal vaci[o] se ha llenado de elementos utópicos con más o menos probabilidades d[e] ser alguna vez ideológicos, o sea, d[e] tener aplicación concreta y práctica. De este modo, la especie humana si[n] que cumpliendo su absoluta necesida[d] de trascendencia, que ya señalab[a] santo Tomás y que reconoce el mism[o] existencialismo ateo, como en este ro[tundo] párrafo de Simone de Beau[voir]: "Todo sujeto se afirma concre[tamente] a través de los proyectos co[mo] una trascendencia. No cumple s[u] libertad más que por su perpetua su[peración] hacia otras libertades: n[o] tiene otra justificación de la existen[cia] presente que su expansión haci[a] un porvenir indefinidamente abie[r]to"... He aquí la clave de la actitu[d] anticipista, compensadora de la ce[rrada] actitud hip: si este mundo e[s] intolerable e irredimible, hay que pen[sar] en un mundo futuro y en otro[s] muchos mundos incógnitos, todos lle[nos] de promesas verosímiles de un[a] vida distinta y mejor. (Lo que supon[e] una religiosidad materialista, si e[s] posible la paradoja, que intenta subs[tituir] a la religiosidad espiritual tra[dicional].) Así, tanto los autores com[o] los lectores anticipistas se entregan d[e] lleno a imaginar esos mundos mate[riales] posibles y a proponer en ello[s] sistemas de existencia. A mi ver, s[u] principal dificultad y su fallo, hast[a] ahora, está en trasladar al futur[o] problemas puramente actualistas, co[mo] el racismo, el colonialismo, la[s] guerras, las luchas sociales y los dra[mas] individuales. En un mundo ra[dicalmente] diferente, donde la juven[tud] y la vida humana prolonguen s[u] duración de ahora por tres o cuatr[o] veces, se conozcan y modifiquen a vo[luntad] las leyes biológicas, se practiqu[e] la fecundación artificial, se realicen viajes interplanetarios, se distribuyan trabajo y producción de modo mu[y] distinto al de hoy, con aventuras [y] riesgos dependiendo de factores au[n] inéditos; en un mundo, en fin, dond[e] toda la "circunstancia" orteguian[a] del hombre sea otra, también ser[á] otra su "condición", es decir, su men[talidad], su psicología, sus sentimien[tos], sus reacciones, sus conflictos d[e] conciencia, su personalidad toda... Hasta la mejor literatura anticipist[a] de hoy, como la de Bradbury y Love[craft], ofrece puntos de vista ilógico[s] en el año tres mil y que, sin duda no tendrá la literatura testimonial qu[e] pueda haber entonces; pero ello e[s] natural, ya que tales autores, como su[s] lectores, por mucha imaginación qu[e] tengan, son de ahora y no pueden profetizar el alma inefable del hom[bre] futuro. En general, los dos princi[pales] tipos de argumento —"apoca[lipsis]" y "mundos felices"— reflejan el drama esencial del hombre presen[te]: la alternancia entre el miedo te[lúrico] y la esperanza evangélica.*

De cualquier modo, la ficción cien[tífica] es el último refugio de la fe del ímpetu revolucionario y del espí[ritu] de aventura, que son los mejores atributos del ser joven y que parecen haber perdido todo campo de posibi[lidades] en la superficie terrestre. Así, por sorprendente que sea, en el cultivo de la literatura anticipista se agrupa el sector juvenil más "puro", o sea más específicamente "joven" en el concepto tradicional: el más ingenuo, el más emprendedor y dinámico, el más impávido, el más inocente, el más saludable y también, el más simplón e iluso, si se quiere... Y este género —aunque no falten en él elementos hip, por ejemplo, la "dureza"— es el único, en la nueva literatura, que contiene, no sólo imaginación, misterio y poesía, sino una moral, una mitología una mística y hasta una metafísica.

Y he de abandonar aqu[í] estas reflexiones, qu[e] sé insuficientes y superficiales. Con ellas, sólo he pretendido mostrar uno[s] cuantos rasgos incontestables de la sociedad y la literatura presentes, que se influyen y se reflejan recíprocamente y que acaso sean decisivos en la estructura de un nuevo humanismo.

E. S.



Mujeres en corro.—Inacabada.

El escultor Otero Besteiro

Por Luis Trabazo

Otero Besteiro es uno de los jó-
enes escultores gallegos. La escul-
ra gallega tiene una vieja tradición;
ero no exactamente como expresión
: un arte culto, sino más bien como
: un arte de estirpe popular, cuyos
rquetipos más entrañables son los
indidos y conmovedores p e t o s de
nimas y los cruceros de camino.

GALICIA ESTA SEMBRADA POR
oquier de esos petos y de esos cru-
eros, que asoman su perfil a la vuel-
: de una "corredoira", al lado de los
órreos, tan típicos, o emergen por
ntura en la cúspide de un pequeño
tozano, de un "outeiro". En cual-
uier punto del camino y del paisaje,
: un alto o en un bajo, en un lugar
partado o en un casal, puede encon-
ntrarse el viajero con esa evocación
: la Pasión del Cristo o de las Santas
nimas, hecha por los canteros del
uís y distribuida por toda su piel co-
o en un pintoresco "viacrucis" al
re libre.

El material es, generalmente, inva-
iablemente se diría mejor, la piedra,
granito: excepcionalmente, la pi-
rra. Esta última, sólo en las pro-
ncias de Lugo y de La Coruña. Los
uenes, que se acumulan unos sobre
ros rápidamente, a causa del régi-
en húmedo de la región, adquieren
lidades maravillosas, muy parecidas
las que ahora cultiva el mejor arte
ostracto, sólo que con esa delicadeza
ofunda y única que da la vida vi-
ente, la vida en perpetuo devenir;
la piedra, gracias a esas fungosida-
s, centenarias muchas veces, ad-
uiere un prestigio y una belleza muy
periores a la que tendría limpia y
snuda; adquiriendo con ello tam-
én la talla una ternura aún mayor
e la que brotara de las manos in-
nuas del artífice; de tal suerte, li-
enes, piedra y manos artesanas pa-
cen, en los cruceros gallegos, hechos
ra fundirse y existir juntos, en la
ás cabal e íntima simbiosis.

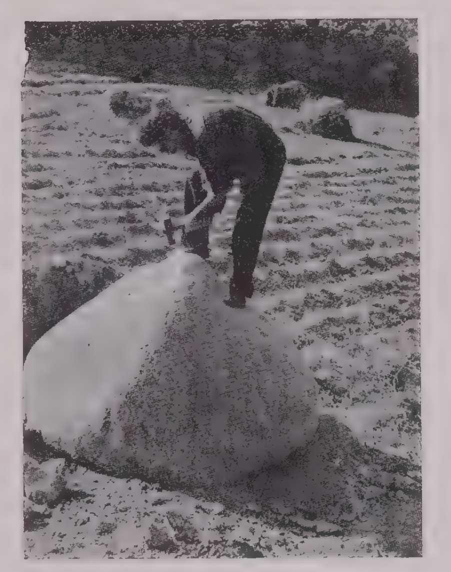
Esa escultura, noble y tierna, es la
spuesta espontánea a una piedad
ncilla y ruda, que dice su oración,
ando la dice, musitada, si el viaje-
cabalga, a lomos de la mula anda-
ega "a besta", o de la borrica, sin
sar de aguijar y de pensar en los
gocios terrenos, como quien realiza
homenaje entre afectuoso y teme-
so a los pobrecitos difuntos, para
ludar sus ánimas y también —pues
y su miaja de superstición amasada
en el rezo— para, si se da el caso, conjurarlas y ponerlas a bien con uno.

Hay un algo de indescifrable y místico en todo ello, por extraño que pueda parecer y por claras que se ofrezcan al mero historiador del arte las coordenadas que unen a esta escultura popular con sus antecedentes románicos o barrocos preclasificados, que rebasa la esfera de lo estrictamente estético para entrar en la esfera insondable de lo vital y de lo religioso, de lo que es vitalmente religioso, donde verdaderamente se cuece y reside el alma de los pueblos y, por lo tanto, el alma más profunda de un arte.

Por ese lazo místico y vitalísimo que la une con la realidad trascendente e ignota, más allá de cualquier estética pura, la escultura gallega popular podría entroncarse, más bien que con gemelas artes regionales, de las etiquetadas en la cultura europea, con el arte de la escultura negra de la madera, consagrada al culto de los ancestrales y hecha, aunque sea tan rica y expresiva su factura, estéticamente hablando, con fines de dedicación que, aún mejor que mágica —como suele— podríamos llamar mística.

El motor secreto es lo que verdaderamente cuenta en un arte. Y el motor secreto aquí es la piedad religiosa, el amor y la superstición mezclados. Bajo todo ello late el ansia de infinito; y, por ello, esa escultura, aun teniendo en su forma visible unos cánones hasta cierto punto normales, y hasta académicos —podría decirse— muchas veces; pues están hechas, a menudo, con una gran corrección formal y un exacto conocimiento y aplicación de los métodos del taller de su tiempo; tiene, allá en lo invisible y más profundo, en lo metaformal, como si dijéramos, el auténtico y genuino sentido que la anima y que la hace parecer siempre viva y perenne, con ese hechizo tan extraño y conmovedor que despierta en el alma; especialmente si ese alma pertenece al juego, al mismo juego, que ha jugado el artista y que, después de muchos años de haber muerto éste, siguen jugando los caminantes de la tierra que pasan a la vera de la i m a g e n, a caballo o peatones.

He de confesar que por mi parte yo me siento mucho más inclinado a artes de este linaje, que se niegan a separarse de la vida profunda del alma y que, como si dijéramos, se ríen de la estética pura, que a las artes que cultivan y rinden culto a esa estética pura. A mayor abundamiento he de decir también que, a lo largo de mi experiencia de simple espectador —no quiero decir de mi experiencia como crítico— he podido observar que, por una de esas paradojas tan frecuentes, muy a menudo encontré más belleza y emoción estética en esas obras, que premeditadamente no la procuraban, que en esas otras que, sumisa y hasta servilmente, rendían culto a las musas canónicas.



El escultor en su trabajo.

Si prescindimos de los dos grandes ciclos del románico y del barroco, que timbran la mayoría de los monumentos de Galicia, y si olvidamos por un momento la perenne y maravillosa escultura popular, para ceñirnos tan sólo a la obra de los últimos representantes gallegos del arte escultórico, podríamos decir, sin excesivo error, que ese arte quedó reducido en los años de nuestro siglo a casi solamente dos nombres, hasta hace muy poco. Asorey, el uno; y Eiroa Barral, el otro. Además de ellos estaban los artífices imagineros, de los que en Santiago de Compostela hay —o había cuando yo era allí estudiante de Derecho— muchos; pero, éstos eran simples artesanos machacones, que "pasaban" estampas y estampitas al yeso estucado; y menos mal éstos; pues había en Parderrubias, de la provincia de Orense, mi provincia, una fábrica de imágenes religiosas, que las hacía en serie para vender a los comercios de ornamentos sagrados y a las parroquias rurales y de la que se nutrían la mayor parte de ellas.

ASOREY LLENO UNA EPOCA; Y NO es cosa ahora de hablar de él ni de juzgarlo. Eiroa Barral, que iba para escultor magnífico, y que dejó algunas piezas memorables, murió desgraciadamente a consecuencia de unas desgraciadísimas quemaduras que imprudentemente le produjeron al aplicarle radiaciones terapéuticas, y así quedó malogrado uno de los grandes escultores gallegos a la vista.

Después de ellos, y no tal vez por "conducto reglamentario" con los citados, sino más bien por influencia de algunos otros grandes escultores (Emiliano Barral, sobre todo, que fué, creo yo, su primera gran influencia) apareció Failde Gago, el formidable escultor orensano que ahora se nos ofrece en plena granazón y fuerza. Failde es tal vez el heredero más directo de esa tradición escultórica que arranca de la vida y no de la estética. Sus formas, sin duda, están impregnadas del románico, porque el románico es en Galicia algo metido en el tuétano de la escultura (hay, sin ir más lejos, en la misma catedral de Orense maravillosas muestras del románico) y de la iconografía popular de cruceros y petos, porque el propio Failde tiene mucho de popular, de hombre del pueblo, pese a su excelente preparación académica; pero lo fundamental de su inspiración radica en la vida misma: en los tipos y formas, y sobre todo en la expresión y en el sentido que un escultor sensible como Failde Gago puede descubrir en esas formas del entorno. T i e n e la obra de este escultor un potente acento racial, que viene de las fuentes prístinas por encima de todo lo demás que pueda también haber en él.

OTERO BESTEIRO NO TIENE UNA formación tan directamente racial co-

Vaca tumbada.—Piedra. Talla directa del natural.

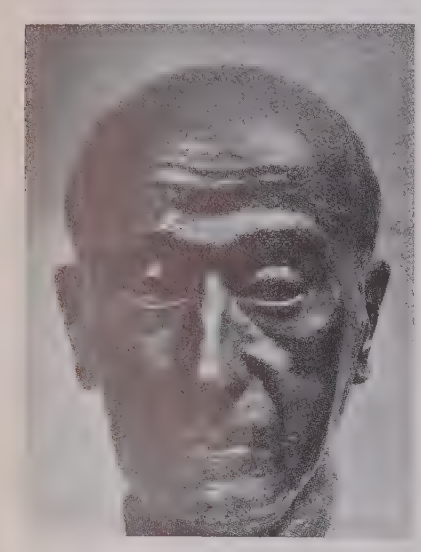


mo la de Failde. Su orientación es, por un lado, más académica, y por otro más "de la hora". Temperamento inquieto y alerta, este joven escultor de las tierras lucenses afincado en tierras castellanas y casado con castellana, vive con todos sus ojos y sus oídos despiertos para las corrientes que circulan por el mundo, dispuesto a captar ondas de doquiera puedan llegarle, dispuesto a percibir los latidos de todo lo que es nuevo, y al propio tiempo vigilante para no dejarse arrebatar por lo primero que llegue, sin antes digerirlo y comprenderlo.

Otero Besteiro no es todavía un escultor tan hecho como Failde, porque en primer lugar es mucho más joven que éste, y no tiene por lo mismo esa veteranía que no está tanto en la pura práctica del taller como en la depuración paulatinamente obtenida y como alquitarada que, en los espíritus no rutinarios, suscita el paso del tiem-



Cabra dormida.—Talla en madera.



Don Félix Moro.—Busto en bronce.

po. Pero, sin quitar ni poner nada a cada cual del otro, puesto que cada uno de ellos es muy personal y distinto; sin hacer en suma comparaciones inapropiadas, dada la diferencia de edades, temperamentos y formación, lo cierto es que hay algo que une a estos dos escultores gallegos y es la sencillez y profundidad de sus concepciones y la autenticidad del sentimiento.

Otero es muy joven, como digo, y está en formación, aún haciéndose; pero la obra que hemos visto de él anuncia ya al escultor de gran porvenir, al escultor de raza.

La exposición que hizo en la librería Fernando Fe, era no más que una exposición de retratos de niño: cabecitas en barro cocido, bronce, mármol o madera; barro cogido de sus fincas y mármol cogido de sus fincas, a menudo. A esas terracotas, cuya cocción vigila y atiende con cariño el propio escultor, les infunde unas calidades delicadísimas, tanto epidérmicas como de tono. La piel del barro, la piel de esas tierras cocidas, tierras de la propiedad y bien conocidas y estudiadas por su dueño, tiene en la escultura de Besteiro una sensibilidad y una vibración que no son nada frecuentes y que sólo podría obtener un auténtico artista. Todo ese cúmulo de circunstancias felices que hemos referido y que acercan al artista de tal modo a sus materiales, refuerzan el sentido artesano, ese imprescindible sentido artesano y esa familiaridad cordial y entrañable con las materias manejadas que el artista más soñador y espiritual no puede dejar de tener, si es que pretende que su obra tenga toda la potencia y significación que él sueña en las cavernas de su espíritu.

HAY QUE ACERCARSE A LA MATERIA con amor, sin que el espíritu pierda su fuero. No vale sólo el soñar o el imaginar; ni basta tampoco el trabajar, aunque sea duramente y tenazmente, si antes no se ha prendado uno de la materia que va a tener entre sus manos, si antes no se ha intentado conocerla y descifrarla hasta las últimas intimidades de su ser. En la materia anida el espíritu; anida también el espíritu. Y el espíritu que vuela en la conciencia, que se alberga en lo más entrañable de la materia humana, ha de descender a las intimidades de esa otra materia que llamamos cósmica, y que en apariencia se nos aparece como separada de la materia humana, pero que en su fondo es de la misma especie que la humana; puesto que el hombre es barro y está hecho de barro, como lo está la escultura.

El espíritu anima el barro humano; y ese mismo espíritu, partiendo del barro animado, ha de animar también al barro inerte, al barro telúrico, de los campos y las canteras. He aquí la tarea del auténtico escultor.

OTERO BESTEIRO ES DELGADO Y nervioso. Rápido y ligero como un resorte. Trabaja —yo lo he vistro trabajar en un retrato que le hizo a mi rapaz— con una velocidad y una sensibilidad increíbles. Hay que haber visto modelar a Besteiro y haber visto modelar a otros muchos escultores para comprender la diferencia.

El retrato, en pocas horas, en rápidas y escasas sesiones de unos pocos días, va quedando amarrado al barro, con una libertad y un rigor encantadores, con una indiferencia por los detalles enojosos y superfluos y un afecto por los esenciales, por los que al artista p a r e c e n esenciales —y esa esencialidad no es nada estrictamente objetivo, sino más bien una emoción provocada en el corazón del escultor por algo fortuito y centelleante muchas veces: una sonrisa, un fruncimiento, una chispa en los ojos del niño— que a la hora del fraguado definitivo en la materia noble —a la hora de lo que don Eugenio d'Ors llamaba "resurrección de la escultura"— le dan a la escultura una densidad y una profundidad de vida que no podría tener si se hubiera planteado el retrato de otra manera: de un modo puramente topográfico, verbigracia.

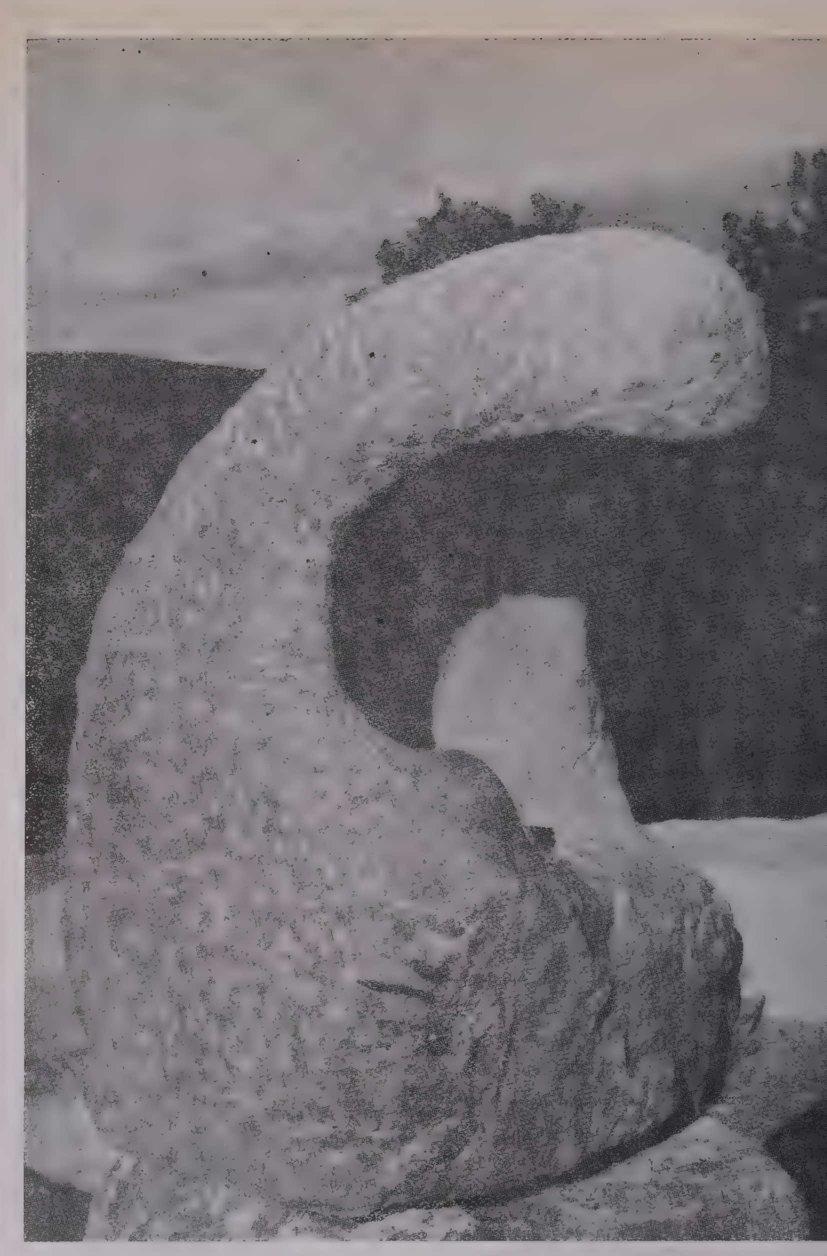
Desde luego, esos retratos de niños, tan simples, tan sumarios y bien plantados, son ya algo más que suficiente para juzgar al escultor. Pero Besteiro está muy lejos de limitarse a eso. Como gallego, es muy revuelto y soñador: "cobiza do lonxe"; "codicia o ansia de lo lejano", dicen que es el signo más profundo del alma gallega. Besteiro tiene metida en la suya esa "cobiza", esa insatisfacción ardiente, y hasta apresurada, que no deja descansar ni sosegar nunca, que lleva la mente y el corazón de un lado para otro, siempre a la caza de lo que el alma ansía.

Ultimamente, se puso a brazo partido con una escultura monumental: una vaca de sus heredades hecha en un pedruscón tremendo de grandote. Traía las manos mordidas y señaladas por todas partes:

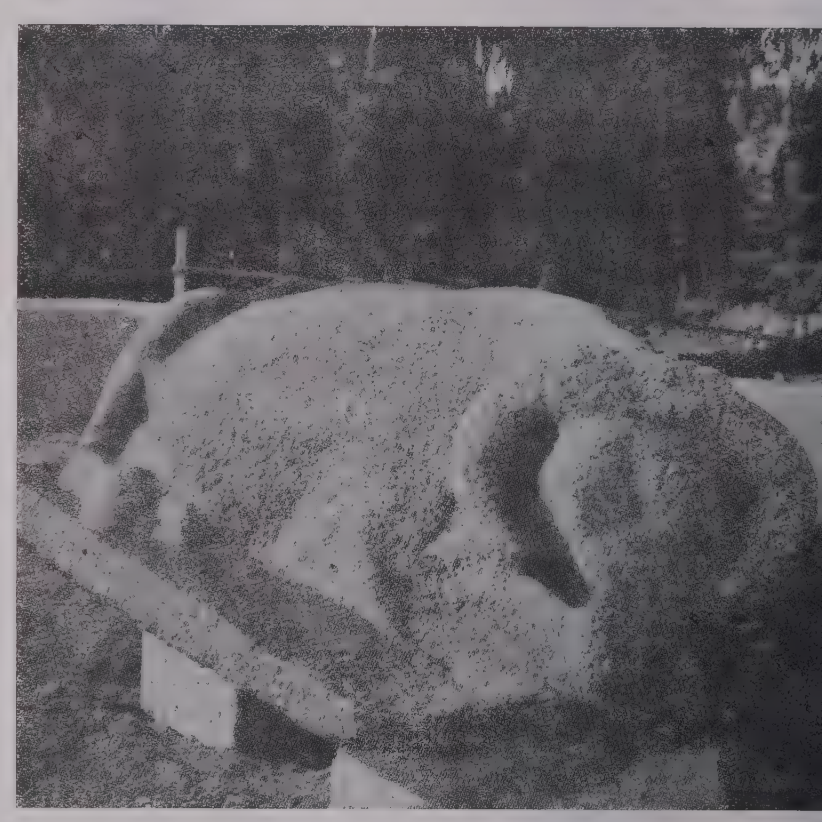
—Vengo de dar martillazos hasta matarme. Todos estos meses estuve "marreando" en la dichosa vaca. No sé qué saldrá de ahí. No sé ni siquiera si servirá para nada, una cosa así tan grande que no va a haber dónde ponerla, como no sea en algún campo o jardín al aire libre, y a lo mejor pierdo el tiempo y el dinero y todo el esfuerzo realizado; pero, chico, te digo que yo he estado entusiasmado. Es formidable la belleza del animal; cuando uno se detiene de verdad a contemplarla y cuando se le entra a la escultura con furia, con la ilusión qué yo puse. ¡Y cómo se aprende! Es un venero inagotable.

—Ahora ando a vueltas con otras esculturas grandes. Son cosas casi informes; sueños e ideas que ni siquiera sé bien lo que son; pero yo necesito hacerlas. Son líneas, ritmos, masas, combinados con formas algo más inteligibles. En fin, no sé tampoco qué me saldrá; pero yo me entrego. Ya veremos...

Todo lo que sale del alma lleva a la postre, en arte, a buen puerto. Yo tengo una gran fe en este escultor joven, nervioso, inquieto, que hace con amor retratos de niños o esculpe una vaca enorme o modela informes sueños de su alma, sin entregarse al reposo, sin ningún designio premeditado, y al propio tiempo con esa terquedad y esa constancia, con esa seriedad y ese amor, con esa sencillez, con esa vocación, en una palabra, que es la última realidad de la creación artística, que es también su fuente primera y lo único que en fin de cuentas puede ennoblecer y justificar la actividad del hombre en cuanto artista: dar forma y realidad a unos sueños, expresar con libertad y a la vez con amor y respeto su sentimien-



Maternidad.—Mármol verde.



Vaca tumbada.

to y su noción de la realidad tot
más grande, de la realidad sin fr
teras.

CON ESCULTORES COMO FAIL
Otero Besteiro, el ya consagrado C
tino Mallo y otros jóvenes valient
sinceros que ahora asoman (Valve
Baltar, Dávila, Nogueira) la escult
gallega, de tan pura tradición y l
to tiempo apartada de ella, entra a
ra en un período de movimient
pasión creadora que permiten a
gar las mejores esperanzas acerca
su definitiva y yo creo que muy p
xima plenitud.

L.

Al habla con Joseph Herman

Por Jesús Pardo



Conocí a Joseph Herman hace un o largo. Es hombre pequeño, re- oncho, inquisitivo, y descuidado en vestir. Tiene la costumbre de co- enzar sus frases con un imperioso scucha", que, si no fuese instintivo, abaría por mosquear al interlocu- . Habla el inglés con mucha pre- ión, pero su acento parece empeo- r con la práctica. Desde que le vi r primera vez hasta la fecha, nues- amistad no ha hecho sino au- entar, y desde hace tiempo viene ilándome en la mente la idea de cerle unas cuantas preguntas para DICE.

Joseph Herman acaba de celebrar a exposición —su cuarta en Inglate- , me parece— en una de las gale- s más céntricas de Londres, y de as prestigio. El éxito económico no ne por qué indicar calidad artísti- , pero conviene mencionar que el mismo de la inauguración vendió es cuartas partes de lo expuesto, por valor de más de medio millón de pesetas; lo importante es que Herman nunca hizo concesiones a la galería, y que no es la primera vez que le ocurre esto.

Mi primera pregunta vino con doble filo: "Hay críticos que dicen que tu primera época mostraba influencia de Chagall".

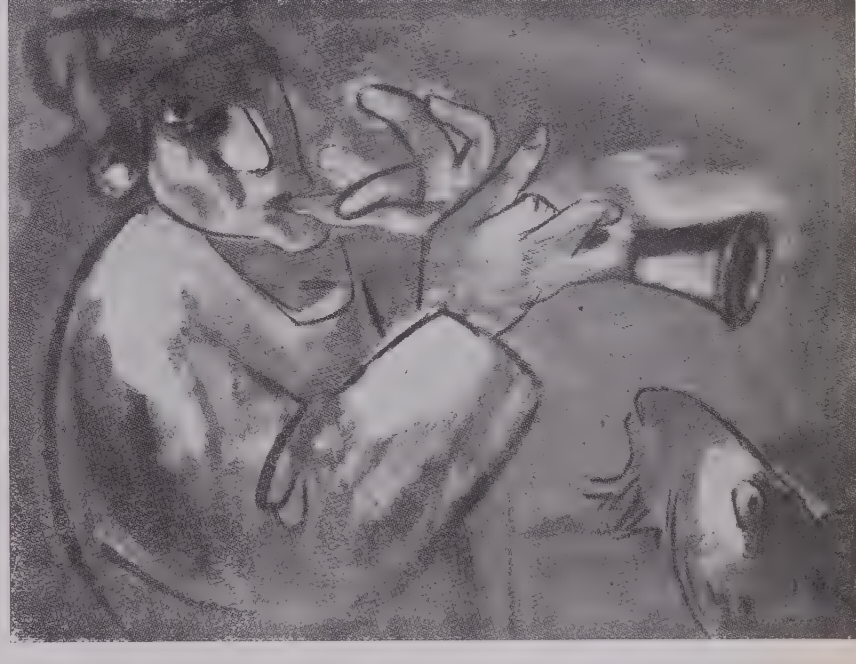
—Quizás la mostrase, pero no existe —me replicó—. Es como el poeta que se inspira en el folklore de su país; si tú introduces el tuyo en tu poesía, tarde o temprano tropezarás con Lorca. Mi formación fué judía centroeuropea (lo que en inglés se llama "yiddish"), como la de Chagall. Ambos nos inspiramos en las mismas ideas, en el mismo fondo cultural, y era inevitable que tarde o temprano nos encontrásemos. Los cuentos y proverbios de los judíos centroeuropeos son del mismo azul que los cuadros de Chagall; por ejemplo, hay un proverbio que dice: "Si quieres marido, cógele en el aire", y no sé si te acuerdas de ese cuadro de Chagall que muestra a una chica cogiendo a su futuro marido por el aire.

Siguió diciéndome que es posible que el elemento que pudiéramos llamar surrealista de la pintura de Chagall no sea, en el fondo, más que un reflejo de la aspiración interminable de los judíos centroeuropeos a una vida normal, libre de persecuciones y huídas. "Chagall se quedó en ese mundo —prosiguió Herman—, y yo evolucioné hacia otro tipo de expresión".

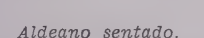
Su manera actual de pintar comenzó en 1932, y se mantuvo firme hasta ahora; el intervalo chagaliano fué breve, y duró de 1940 a 1943. "Fué una especie de vuelta a la infancia —me explicó—; vine a Inglaterra, fugitivo, sin más que lo puesto, y pinté en el tono de mis recuerdos. Es como el hombre que revive los cuentos de su nodriza. En 1944 fuí a pasar una temporada al País de Gales, y todo se volvió diferente; me quedé a vivir en una aldea minera, mezclándome con los mineros galeses, y estudiando su vida y sus actividades."



Atardecer andaluz.



Pastor. (Período chagaliano), 1942.



Aldeano sentado.



—Pero una aldea minera del País de Gales no es el único escenario de la vida proletaria —le dije—, ¿cómo es que no te ocurrió lo mismo, pongo por caso, en los suburbios de Londres?

—¿Y yo qué sé?, uno ve amanecer todas las mañanas, pero hay amaneceres que te entran más adentro, y la vida se vuelve distinta.

La obra de Joseph Herman muestra una obsesión insaciable por pintar gente que trabaja, gente fatigada o que sufre. Mineros galeses o aldeanos españoles —varios de los cuadros y casi todos los dibujos de esta exposición son resultado de su reciente viaje a Andalucía—; según Herman, lo que une a los hombres es el fruto de su trabajo, una comunidad de sensaciones fuera del tiempo y del espacio.

Uno de los directores de la galería me dijo que la carrera artística de Herman ha sido lenta, pero segura. "Nosotros no creemos en las ascensiones meteóricas y artificiales —me explicó—; el caso de Herman lo prueba sobradamente." Herman mismo me dijo que al principio su pintura se vió rodeada de mucha incomprensión: "Te daré un ejemplo. Uno de los críticos más importantes de Inglaterra escribió en 1946: "Herman es romántico extremado, demasiado wagneriano para el gusto inglés"; bueno, pues el mismo crítico publicó la semana pasada uno de los artículos más entusiastas de esta exposición".

—¿Cuándo consideras que el público inglés aceptó tu pintura?

—Hacia 1951.

Técnicamente Herman es muy sobrio; lo fundamental, a su juicio, es eliminar todo lo que sea decorativo, lo que no contribuya al significado total del cuadro: "Cada pincelada debe tener un motivo emocional, la composición y el tema tienen que equilibrarse mutuamente, y el color lo mismo; lo importante no son los colores puros, sino los tonos, y el modo de completarse unos a otros. La forma está relacionada con el peso y el espacio".

Le pregunté si su pintura ha influído en los pintores jóvenes ingleses: "Sí, aunque no en muchos, porque mi técnica es muy compleja. Va casi a contrapelo de la línea general contemporánea. El arte contemporáneo usa casi siempre colores puros; la superposición de colores para crear tonos sólo la usan pintores como Permeke o Rouault, y por eso sus cuadros tienen lo que pudiéramos llamar "pátina de museo". Yo seguí su ejemplo, y ha resultado demasiado difícil para algunos de mis seguidores".

—¿Crees que la imitación perjudica la personalidad del imitador?

—No, porque tener personalidad no basta; hay que tener algo en que verterla.

Herman ve su pintura en términos musicales: "Mis cuadros, en cierto modo, son movimientos sinfónicos"; pensando en el cuadro que más interesó de toda la exposición le pregunté si no cree que ha llegado a un callejón sin salida.

Desde hace varios años Herman pinta aldeanos y mineros, evitando la monotonía a base de profundizar cada vez más en el tema. El minero marrón a que me refiero —el diseño del cuadro está reproducido en este artículo— es, a juicio mío, el resumen de todo este trabajo: grande, todo él pintado con diversos matices de marrón; el minero, cansado, en cuclillas, con la cabezota pensativa, llena el lienzo entero: "No creo que sea un callejón sin salida, porque la profundidad emotiva del tema no tiene lí-

mites —me contestó—, ni tampoco lo tiene la de nuestro sentimiento y nuestra comprensión. Lo importante es explorar con la mayor profundidad posible".

Su pintura tiene un contenido ideológico evidente; como extranjero que es en Inglaterra, Herman acentúa en ella lo que le une al resto de la especie humana: "Un cuadro en el que se pinte el dolor o la fatiga siempre será inteligible; los hombres del futuro lo seguirán entendiendo cuando ya no se hable inglés"—me dijo.

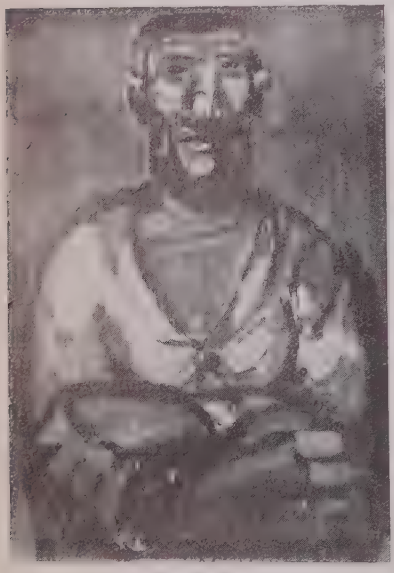
Le pregunté sobre sus influencias: "Pocas, pero muy importantes —contestó—; son: Rembrandt, Millais, Goya, Zurbarán, Daumier, Rouault, Goytia y Permeke. Sin ellos mi pintura no sería hoy lo que es".

Detallamos: en Daumier ve una gran intensidad dramática, que Zurbarán expresa por medio de la perfección formal; le interesan ambos como soluciones distintas del mismo problema; en Rembrandt y en Goya le interesa la intensidad del sentimiento, y en Permeke y en Goytia ve la más acabada expresión moderna de un viejo problema: los hombres y su atadura a la tierra.

Para Herman hay dos tipos de pintores: los antepasados y los históricos;



Retrato de Jesús Pardo.



Minero sentado.

aquéllos son los que influyeron en él, éstos los que no.

—¿Crees que los judíos han aportado algo nuevo a la pintura occidental?

—Es muy pronto aún; la pintura judía comenzó a fines del siglo pasado, de modo que sólo hay una generación, y falta la perspectiva.

Siguió diciéndome que la pintura judía carece de unidad estilística: "La unidad es solamente psicológica; el pintor judío es romántico o expresionista, nunca realista. El tono en general es soñador o trágico; todo arte serio es necesariamente trágico".

—Tu pintura no está dentro de la tradición judía—objeté.

—Sí, en lo fundamental. Mis mineros galeses se SIENTAN igual que los rabinos de Max Weber; recuerdo que en 1951 hubo en Glasgow una exposición internacional de arte judío; yo presenté dos cuadros: un minero galés y un atardecer en Ystradgynlais, la aldea galesa donde viví diez años. En la misma pared había un desnudo de Modigliniani, un "Cocinero" de Soutine, y un rabino de Max Waber. Aparentemente inconexo, pero en cuanto te fijabas veías el hilo que nos unía; lo importante es lo que se quiere decir, no lo que se dice".

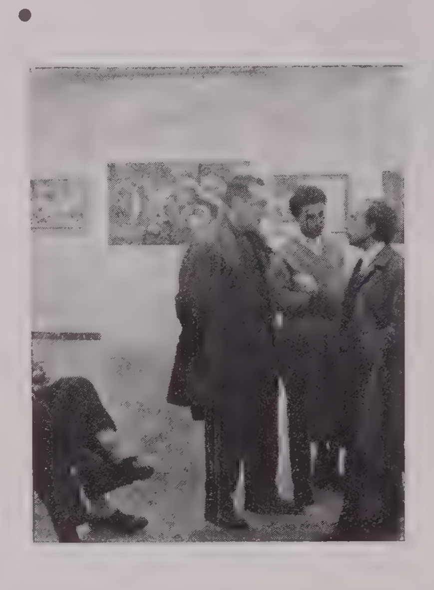
Concluímos la conversación charlando sobre España; cuando este artículo se publique ya Joseph Herman estará en Andalucía, donde, a partir de ahora, piensa pasar seis meses todos los años. "En España encontré una tremenda sensualidad, en el aire, en la gente, en todo. Me producía escalofríos, era como una borrachera dionisíaca."

Según uno de sus amigos —el pintor inglés Denis Mathews— España ya ha influído considerablemente en el estilo de Herman: "Dos de los cuadros que trajo de allí —me dice Mathews— muestran nuevos aspectos de color"; Herman niega esto: "Cada cosa tiene su color, y hay que dárselo —dice—, aun cuando es posible que Mathews tenga razón y mi estancia en España marque un nuevo jalón en mi carrera. Ya veremos".

Jesús PARDO

Londres, noviembre 1958.

•



Murió el pintor catalán Ramón Rogent, al que en nuestro próximo número dedicaremos un comentario. La fotografía reproduce, al fondo, un cuadro del malogrado artista, que fué expuesto en la Séptima Muestra de Arte del Mediterráneo, celebrada en Castellón.

CONFERENCIAS SOBRE GAUDÍ, EN EL "CLUB URBIS"



El Club Urbis ha organizado y llevado a cabo tres conferencias sobre el famoso arquitecto catalán Antonio Gaudí, las cuales corrieron a cargo de tres distinguidas personalidades, a saber: don Antonio Casanelles, secretario de la «Asociación de Amigos de Gaudí», de Barcelona; el crítico de arte don Cirilo Popovici, y el arquitecto e ilustre director del Museo de Arte Contemporáneo don Fernando Chueca Goitia, quienes desarrollaron sus lecciones bajo los respectivos títulos siguientes: «Introducción a Gaudí», el señor Casanelles; «Gaudí y la Estética», el señor Popovici, y «Gaudí más allá de la arquitectura», el señor Chueca Goitia.

Es muy de alabar esta iniciativa del Club Urbis, por cuanto ella representa como tentativa en favor de la difusión teórica del arte de nuestro tiempo. Gaudí fué no sólo un genial precursor de muchas ideas que hoy agitan la vanguardia, sino también un poderoso acuñador de esas ideas en realidades tangibles. Su obra, se esté o no se esté de acuerdo con ella concretamente y en todas sus partes, representa un esfuerzo de creación profundo y un ejemplo digno de imitación. Pero tanto las ideas de Gaudí como su obra no son mundos acantonados y aislados del conjunto de nuestro tiempo, sino que entrañan conexiones con otras ideas generales y extremadamente activas en esta época. La exposición de esas ideas, hecha de modo competente, tiene, sin duda, una utilidad evidente en momentos como éstos de gran convulsión creadora y crisis de la teoría.

MARC CHAGALL

PINTOR Y DECORADOR



Hemos visto los magníficos decorados
trajes que Marc Chagall ha expuesto para l
reposición en la Opera de «Daphnis e
Chloé», la suntuosa obra maestra de Ravel
Chagall es un auténtico pintor y de gra
calidad, al mismo tiempo que un verdader
y gran poeta en pintura. Poeta, lo es por s
deslumbrante fantasía, por el centellear d
su imaginación, por las formas, los seres
las fábulas que crea. Un cuadro es para é
menos una obra de arte que un desahogo
No puede pintar si no está emocionado
Hace poco, Maritain comparaba con Sa
Francisco a Marc Chagall, cuya obra es tod
humildad y amor. Cuando San Francisc
se casó con la pobreza, el canto más libr
mezcló las criaturas y los elementos en u
mismo asombro. De igual modo Chagall n
deja de saludar con alegría a su hermano e
Mendigo, su hermana la Vaca y sus amigo
el Azul y el Rosa.

—Para mí, *nos dice*, el arte no fué nunc
una profesión. Si eres pintor, te puedes po
ner boca abajo y seguirás siéndolo. Par
hacer una buena pintura y una buena cerá
mica, basta con tener buen carácter. A ta
pueblo, tal rey, dice el proverbio; a ta
carácter, tal pintura. No hay más que u
medio de comparar a un pintor: el colo
Que lo muestre. Lo primordial es su paleta
El pintor que tiene una materia, tiene po
lo mismo una forma.

Chagall desdeña todo aspecto de adorn
o de atrapamiento, renuncia a las comod
dades del neo-orientalismo y permanece in
diferente a los problemas abstractos. Toda
las oportunidades están contra él. Sus pin
turas a la aguada y sus dibujos son de un
cabalgante libertad: relincha, resopla. Per
la gracia le visita y le permite alcanzar si
esfuerzo la felicidad de la imaginación y d
la confidencia emocionada.

«Llegué a Francia con la tierra en la
raíces de mis zapatos aún. Esta tierra tard
mucho en secarse y caer. Cuando me ocurri
esto, independientemente de mi voluntad
me fué preciso encontrar otra realidad. L
encontré en los paisajes de Francia, las flo
res del Mediodía, los horizontes de Peir
Caba, de la Tierra de Cordes o del Rosellón
los rojos profundos de Méjico. Cuando to
dos los recuerdos de Witebsk se evaporaron
y eran signos reales, palpitantes que tant
tiempo han alimentado mi alma, he tenid
que encontrar otra cosa. París, con el qu
había soñado en América y que encontr
enriquecido, fué como si me hubiese sid
necesario renacer, limpiarme las lágrima
para llorar de nuevo. He necesitado la au
sencia, la guerra, los sufrimientos para qu
decididamente todo esto se despierte en m
y se convierta en el marco de mis pensa
mientos y de mi vida. Pero esto no es pos
ble más que al que ha sabido conservar su
raíces, conservar la tierra bajo sus raíces
encontrar otras; es un auténtico milagro
Entonces descubrió Grecia, donde fué e
1952 y 1954 para ilustrar la pastoral de Lon
go, traducida por Amyot y Paul-Louis Cou
rier —juventud e inocencia de un mund
sin pecado. Atenas le transporta como un
nueva Jerusalén, y a lo largo del peripl
Grecia le maravilla como Palestina.

En estos decorados y trajes ahora expue
tos, el arte del pintor, que quizá nunca fu
tan ambicioso, no ha perdido nada de s
lozanía, de su ligereza, de su universalidad
Su paleta de decorador es además tan va
riada, rara, sutil e ingeniosa como la d
prestigioso orquestador de tantas obra
maestras de música que resplandecen a tr
vés del mundo.

René DELANGE

POESIA, POETAS Y ANTIPOETAS

El trabajo que publicamos aquí nos restituye la amistad de Ricardo Paseyro, quebrada por su anterior artículo polémico "Neruda, vuelta y fin" (núm. 115 de INDICE). El autor de este ensayo de hoy merece reconocimiento pleno. Es hondo, veraz y "justo", sin dejar de ser personalísimo.



ONOCIMIENTO Y POESIA

ería desatino pretender, en pocas páas, explorar a fondo el tema «poesía conocimiento». Pero los poetas deben nfesarse, hablar de poesía: entre poey poesía media una relación de or. Cada cual ama, cada cual canta cuenta su amor a su manera: su maa de amar la poesía es el arte poéa del poeta. Dejaremos a la escolása el estudio de las maneras poéticas: uiendo el aviso de Lope de Vega, uí deseamos acercarnos al centro estual, a la fuente escondida en donbrota ese amor: «tú sólo el alma de versos mira».

l consejo de Lope enseña tres cosas pitales: que la poesía es un asunto ramente del espíritu; que no existe esía que no emane de una grandeza alma, aun efímera, y que la manedel poeta, su arte poética, es lo que nos importa. Si el alma de los vera es buena, impondrá su hermosura la forma; la mala poesía revela no torpeza de estilo, sino carencia estual, vicio de naturaleza. Y los poe, desde el romanticismo, comenzaron ecuperar conciencia de la naturaleza la poesía: por encima de los asunretóricos, que enmascaraban su íne, se dieron a indagar la interioridad acto poético. Los poetas de hoy vuelven la poesía a su destino, amionan vivirla y emplearla como insmento del conocimiento. De ahí el rpetuo y evasivo contacto que estacen entre ella y la magia, la mística, música, la metafísica. La poesía se pone lo que la sola razón no puede arcar o explicar, es un complejo de uición, sensibilidad, lucidez mental, nsformadas en una unidad superior, nitamente más grande que su simple anza o suma. La poesía desborda la ón, sin abolirla. A través de los poes vibra una corriente racional que ora las palabras y domina el azar; eso distingue de las logomaquias demenles, o las letanías infantiles, capaces, eces, de crear sones y ritmos incantaos o seudo-incantatorios. Pero no se ugere el sitio que la razón ocupa en poesía, y guárdesela en su sitio esto, como telón de fondo.

i la poesía no es un barrio de la raa, tampoco es el reino de la pura inción, de la sensibilidad desatada o la simple emoción. Vivir es imaginar, tir, inventar. Todos los seres inven—el niño, el loco, el débil. La difecia esencial entre la invención poétiy la invención no poética, entre la esía y la no poesía, reside en que el guaje poético nos sumerge en una periencia que rebasa los límites cones de la sensibilidad, la imaginación a invención, y nos lleva a engolfars en «un no sé qué que queda balciendo».

En uno de sus bellos libros sobre poe, el abate Bremond trascribe una frade Thibaudet: «El verso [leamos: la esía] supera lo finito, no por lo info, sino por lo definitivo». Y agrega: efinitivo) designa la adaptación perta de una serie de palabras no ya una serie de ideas, como en la prosa, o a una experiencia más profunda e el acto de conocer, razonar, imaar, sentir. Se trata de una experienque el poeta se apresura a tradu y que no puede pertenecerle plenamente, ni dominar y afinar, mientras no la traduce. Una fórmula incantatoria no logra su precisión máxima cuando expresa con limpidez absoluta todos los matices de una idea, sino cuando alcanza infaliblemente el objetivo que el mago se propone» («La poésie pure», edición Grasset, págs. 78, 9).

La poesía, pues, abre una puerta hacia lo inefable, y desnudando y penetrando las cosas nos despierta a la visión de lo oculto, de lo recóndito, de lo elemental tenebroso. El hombre, esclavo de lo aparente, quiere desengañarse, romper la corteza de la existencia exterior. La poesía puede ser ese instrumento del conocimiento inmediato, fulgurante, fugitivo, revelador de lo esencial y permanente.

Un místico protestante del siglo XVIII, Laurent Drelincourt, dejó caer, entre mil, un sonetillo que resume así las potencias del ser humano:

Portrait de la Divine Essence,
Incomparable Bâtiment
Où l'Éternel, en le formant,
Deploya sa Toute-Puissance;

Simple Être par son Existence;
Plante par son Accroissement;
Animal par son Sentiment;
Ange par son Intelligence...

¡De modo que la angelidad del hombre radica en su inteligencia, nace de su fuerza de **intelligere!** —de inteligir, no de razonar, o sentir, o crear, o existir—. Retrato de la divina esencia, el hombre, si conoce, si su inteligencia consigue ser angélica. La poesía es tentativa de inteligencia angélica: como la contemplación, como la noche oscura del alma mística, ella se aplica a recibir y entablar comunicación con lo desconocido.

Imprevisible y único, último porque no puede continuarse, porque se agota a sí mismo y tiene en sí mismo su principio, su fin y su sentido, cada poema rehace y recrea **toda** la poesía, **toda** la experiencia poética. Infinitamente repetido, el acto poético de conocer es siempre otro: sus resultados no se aprenden, no son acumulables, no van «en progreso»: el poeta parte de cero cada vez que poetiza. El acto de hacer poesía necesita y convoca todas las facultades del espíritu, sin cesar reconstituídas. Por lo tanto, la poesía es, entre todos, un instrumento del conocimiento personal, solitario, arbitrario y completo. Ya las escuelas espirituales más antiguas, las hindúes, habían comprendido su valor como útil privilegiado del conocimiento. El «Arte Poética» hindú, cual lo presenta René Daumal («Approches de l'Inde», Cahiers du Sud, 1949), plantea, a mi juicio, incomparable asedio a la poesía: «Luego de refutar unas cuantas definiciones —escribe Daumal—, Viçvanâtha agrega: «La poesía es una palabra cuya esencia es sabor». Y explica lo que es el sabor: «Una emoción fundamental, como el amor, que se manifiesta por la representación de sus causas ocasionales, sus acompañamientos sensibles y sus efectos se vuelve **sabor** para aquellos que tienen conciencia». El **sabor** no es x x, pues la emoción en bruto, ligada a la vida personal, es una representación «sobrenatural», un momento de conciencia provocado por los medios del arte y coloreado por un sentimiento... El **sabor** es esencialmente una cognición, «que brilla por su propia evidencia», y por ende, inmediata... Quien es capaz de percibir el sabor lo gusta no como una cosa separada, sino como su propia esencia. Es «simple como el gusto de un plato complejo», y no puede ser captado sino por los «hombres capaces de juzgar», y exige un acto de «comunión»... El **sabor** existe en la medida en que se le percibe, y no es efecto mecánico de los medios artísticos, que se limitan a manifestarlo.»

Daumal acota luego que para los hindúes los vocablos «tienen tres suertes de sentidos..., tres poderes..., un sentido literal, un sentido figurado..., que alcanzan para las necesidades del lenguaje ordinario y la literatura didáctica. Pero si se analiza un poema (reconocido como tal por aquellos que tienen corazón»), una vez enumerados sus sentidos literales y derivados, queda un suplemento de sentido, que no se deduce por inferencia lógica, pero que, sin embargo, se percibe como el verdadero sentido del poema».

¡Admirable, profundísima teoría de la poesía y de la palabra! Al adquirir **sabor**, la palabra trivial de cada minuto, la vil moneda de nuestra prosa turbia y lisa se trueca en puente de oro hacia lo absoluto, en poemas, «porciones del gran ser revestidas de una forma sonora». Nadie descubrirá nunca el mecanismo que alumbra los poemas: él pertenece al misterio interior del poeta, individualiza su genio personal. Pero ser poeta implica el privilegio de convertir, por la poesía, el manido vocablo en una clave potencial del conocimiento. Hacer poesía significa conocer, nombrar por su nombre verdadero. Existe un lenguaje verdadero, representación sonora exacta del modo como el Verbo originó las formas del Universo. La poesía es la palabra exacta, la palabra en que se alberga la esencia de la cosa nombrada, es esta misma; cuando se encarna con lo nombrado, la palabra se electriza, es poesía, conocimiento. Comparemos la doctrina hindú con la preciosa nota de Thibaudet: la buena sabiduría occidental se acuerda con la otra cuando escribe que la poesía sobrepasa lo finito no por lo infinito, sino por lo definitivo. La poesía es lo definitivo, la palabra que permanece, la palabra que junta **saber** y **sabor.** Por simbólico **ex machina,** saber y sabor derivan, ambos, del latín **sapere:** se llama **sapiens** a un tiempo al hombre sabio y a quien, por su paladar delicado, «conoce el sabor de los manjares». Se requiere saber y sabor para que haya poesía; también se requiere sabiduría y paladar delicado para gustarla, comprenderla y amarla...

Precisamente, algunos le reprochan su gusto, la preferirían insípida. So pretexto de sabiduría pura le enrostran que ejerza un encanto, y no aceptan como verdadero un útil del conocimiento que se envuelve de un aura de prestigios. ¡Lamentable error escolástico! El saber y el sabor, el ser y la figura del poema no pueden disociarse, son la misma cosa, una sola cosa; el ornamento estético no invalida el carácter esencial del poema, es la condición ineludible de su existencia. Pierre Klossovsky observa agudamente que «la ciencia, que no ve en ningún lado ni lo eterno ni lo existente en sí, y sólo tiene en cuenta lo que se transforma y lo histórico, no puede sino detestar esas fuerzas **eternizantes** que son el arte y la religión —fuerzas de olvido, negación misma de la ciencia, en las que se confunden pasado, presente y porvenir». («Monde Nouveau», diciembre de 1956.)

Cristalizar el pasado, el presente, el futuro: a ello tiende el poema. Lejos de acentuar su temporalidad —una temporalidad que, en efecto, impediría el conocimiento metafísico y esencial de las cosas—, los sortilegios de la palabra poética pretenden abolirla. Cuanto más se agota el carácter actual, inmediato, de un son, de un vocablo, de una imagen, más hondamente se entra en lo permanente, en lo intemporal. Para ser poeta hay que **tener lenguaje** —encarnar los pasajeros signos de expresión de una raza, de un pueblo, de una nación—. Así petrificadas las palabras, así arrebatadas al viento que las lleva, se hace del poema una entidad temporal y espacial que ha abolido el espacio y el tiempo. Toda experiencia mística, toda afortunada tentativa de la magia y la filosofía llegan a lo mismo: al olvido o a la exaltación, es decir, a salir de sí. Conocer es, a la vez, saber y olvidar. Al conocer, al exaltarse, al salir de sí (la poesía, fatalmente, ha de provocar o comunicar uno de esos estados de espíritu), al conocer se eterniza el instante (exaltarse o salirse de sí implican la misma voluntad), o mejor aún, se lo guarda eternamente vivo, idéntico y repetible; al conocer, al exaltarse, al salir de sí, se sabe olvidando. La grandeza de un poema podría medirse por su capacidad para trascender una sensación, un pensamiento, e inmovilizarles en el fluir del tiempo. Negar un tiempo que se ha convertido en presencia inmortal, iterativa: tal la oposición que se concreta y resuelve en el poema, forma de la visión que conoce, del éxtasis que olvida y del saber que exalta. El conocimiento es inefable; sin intermediarios resultan incomunicables el olvido, el éxtasis y el supremo afinamiento de la inteligencia que proporciona. El poema es un «medium»: cuanto mejor ayuda a reconstituir la experiencia inefable que describe, más se acerca a su perfección como poema. Los ornamentos estéticos son apenas la figura que toma el alma, la esencia, para manifestarse y hacerse accesible, para comulgar y ser compartida. Como decía Jean Walh en su curso sobre la poesía, fuente de la filosofía, el poema vuelve evidentes a la vez la esencia y la apariencia.

La poesía es, pues, inmejorable instrumento del conocimiento.

RICARDO PASEYRO

(Primer capítulo de «Poesía, poetas y antipoetas».)

El pensamiento español de Juan Maragal

Por RAFAEL MANZANO

De los veinticinco tomos que comprenden las «Obras completas» de Juan Maragall (edición Edimar, S. A.), veintidós volúmenes repiten, en sus páginas, una palabra alucinadora: España. Revela esto cómo le obsesiona, quema, duele como una herida. Como Quevedo —con el que coincide en amargo patriotismo crítico—, Maragall recorre, con sus ojos, toda la anchura de la problemática nacional: «Miré a los muros de la Patria mía...»

Pero ¿cómo se vierte esta preocupación maragalliana respecto a la patria común? ¿Es Juan Maragall de los que corean el grito de «Mori Espanya» que empieza a oírse en la Cataluña de su tiempo?

LO PRIMERO QUE HAY QUE hacer con Juan Maragall es extraerlo de su marco regional, donde se ha estudiado hasta ahora; su pensamiento no puede comprenderse ausente de la España toda. Las desventuras del 98 constituyen un reactivo en sus ideas. Su esperanza y su desilusión forman una rueda dentada que encaja, perfectamente, con la situación social, administrativa, política, de la España de su época.

"Recomponer de nuevo a España, para el siglo nuevo"

Juan Maragall resbala sus pupilas sobre el amoroso mapa de Iberia, y no puede sustraer una nota de ternura admirativa en sus estrofas.

Cantabria! Som tos braus mariners,
cantant en mig les tempestat.

El poeta, hombre del noventa y ocho, es viajero... No reduce su visión al paisaje comarcano. Conoce desde los verdores abiertos y húmedos de Galicia hasta el sol andaluz. Y su lengua vernácula adquiere un curioso ritmo de seguidilla.

De les platges africanes
ha vingut la gran cremor,
i els jardins d'Andalusia
han florit amb passió.

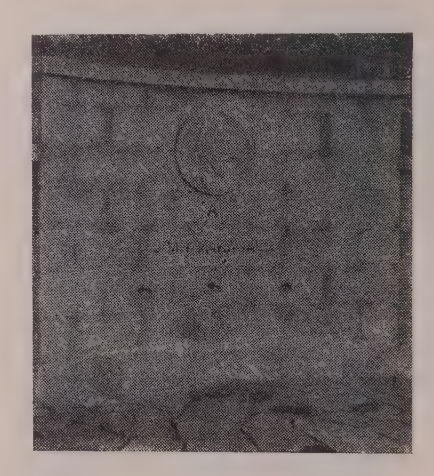
Y cuando los ojos maragallianos se vuelven a Castilla, siente en ellos un agua de ternura. Tierra amplia, adentro, triste: ¡qué visión más noventa-y-ochista! Maragall, mediterráneo, conmovido por la secura del paisaje castellano, pide a la fraternidad de las costas que le hablen de la onda sonora del mar.

Sóla, sóla en mig dels camps,
terra endin, amplia és Castella.
I está trista, que sols ella
no pot veure els mars llunyans.
Parleu-li del mar, germans.

Maragall ama a la literatura castellana. A sus hijos, a los que él mismo educa, los forma sobre los textos de los clásicos españoles. Escribe a su amigo Joaquín Freixas en 1881. «No llego al absurdo de negar mi admiración a la hermosa lengua y espléndida literatura de Castilla: tan espléndida como no podía serlo menos habiendo disfrutado de privilegio en España, donde tantas inteligencias superiores se han desarrollado.»

UN SENTIDO DE AMOR, QUE ES trascendencia, se derrama en la viva palabra de Juan Maragall. Francisco Cambó expresó perfectamente esta condición españolísima del poeta, afirmando: «El temperament efussiu d'en Maragall es desborda i la seva passió per Catalunya s'escampava per Espanya entera.» En efecto: el amor por «una patria comuna, una Espanya Gran» —palabras del poeta— se localiza en los escritos de Maragall a finales del siglo pasado. En su batiente pulso redobla el corazón de la patria universa.

Sin embargo, el impacto del 98 repercute, quizá más profundamente que en otras regiones españolas, en Cataluña. Esta región inicia de modo tardío su aventura americana en el siglo XVIII. Al principio, como un tanteo, sobre los «Navíos de la Ilustración», que historió Basterra. Después, con la Compañía Trasatlántica, del marqués de Comillas. Y por encima de todo, con la romántica estampa de la Marina ochocentista. Veleros construídos con pinos de los bosques del Montseny, Vilavi, Santa Coloma... Maestranzas de Palamós, Tossa, Blanes, Calella, Arenys, Mataró, Vilasar, Masnou. Fragatas, brikbarca, bergantines, goletas, que van al Brasil, Uruguay, Argentina, llevando en sus bodegas el viejo aceite latino; las pipas de vinos de Alella, Panadés, Priorato; las delicadas malvasías de Sitges. Media Habana está edificada con ladrillos catalanes. En Ultramar se forman las grandes fortunas: los Gumá, de Nuevitas; March,



de Sabinal; Xifre, Roberts y Galars, de La Habana.

Sobre estos «indianos», el impacto del «98» es decisivo, ya que rompe su orden comercial. «Abandono; decaimiento: el mundo se venía abajo», así describe el hecho un testigo del mismo: el cronista barcelonés don José María Nadal. Con versos burdos, pero cargados de melancolía, la musa popular catalana satiriza la situación caótica gobernante.

Ens han près les Carolines
ens van prende Gibraltar
veiam si ens f.. um dia
el carrill de Sarrià.

Adiós, Cuba. Adiós, Filipinas. Adiós, las Carolinas. Adiós, Puerto Rico... Estos adioses, trágicos para España, iban a repercutir sobre la estructura económica de Cataluña, fundada sobre nuestras posesiones ultramarinas. Y se iba a mirar con recelo la capacidad de unos gobernantes y de una política que había permitido tan terrible Desastre. El nacimiento del catalanismo se nutre con el descontento de los grandes capitalistas que retornan a España, perdidas las colonias.

LA ACTITUD QUE ADOPTA JUAN Maragall ante el «98» no puede ser más digna. No le coge de sorpresa, ya que a través de su correspondencia con Roure, administrador de la Propiedad en Filipinas, se perfila un desencanto sobre los reactivos nacionales. No hay en España idea, sentimiento, voluntad... «A l'Espanya vella s'ha acabat tot això», escribe a Roure, aunque no sin amargura, coincidiendo con la novela «La Voluntad», de un joven periodista: «Azorín». Sin embargo, Maragall escribirá su bello artículo «Una escuadra va a Filipinas», en cuyos fantasmagóricos barcos vengadores embarca a la esperanza renovadora, patriótica, de la Nación. «Así, en la fiebre de la guerra *que todos sentimos* y que se desencadenó, impetuosa, con el Desastre de Cavite, ha surgido, a lo lejos, en ignorados mares, una escuadra española camino de Filipinas.» «Es la escuadra del desquite: es la escuadra de la esperanza.» Pero aquellos navíos fantasmagóricos, que el genio intacto del pueblo español se sacó de sus entrañas ilusionadas, incapaces de admitir la derrota, no llegaron a puerto... Se desvanecieron como habían nacido: entre humo y nieblas matutinas.

El patriotismo herido de Juan Maragall se indigna al conocer que en Génova se ha gritado ¡Viva Cuba libre! (Paul Valery ha afirmado que la primera derrota de Occidente se originó en las aguas del Caribe.) «Meditemos —dice Maragall ante el grito desafiador—, pero no demasiado: no hay nada más opuesto a la acción que la meditación: y ahora es la acción lo que España necesita.»

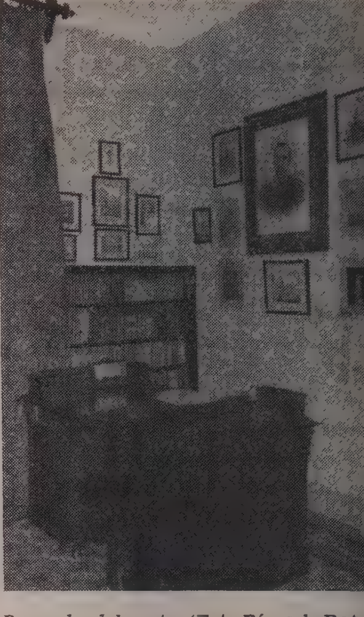
Juan Maragall mide la anchura del Desastre. Su temperamento efusivo y su residencia en Cataluña le permiten acusar profundamente el golpe. Y se vuelve al rostro de España, con lágrimas en los ojos. Es conmovedor y dramático el diálogo de este hijo, que habla una lengua no castellana, fundido, sin embargo, en el dolor de común.

Escolta, Espanya-la veu d'un fills
que' t parla en llengua-no castellana...

Maragall interroga a España con un acento de tragedia helénica, en su idioma, por sus naves: por sus hijos. Quiere que la angustia arranque el llanto materno.

Honts son els barcos? Hont son els fills
pregunta-ho al Ponent i a l'ona brava:
tot ho perderes-no tens ningu,
Espanya, Espanya-retorna en tu,
arrenca' l plor de mare.

El gran poeta catalán se convierte en el cantor cívico de la Patria en ruinas; la con-



Despacho del poeta. (Foto Pérez de Rozas

suela con sus vocablos vivos; le habla
alegría. De levantar de nuevo la fre
Pide a España se salve de tantos males.

Salvá-t ¡Oh! Salva't-de tant de mal:
que 'l plo t' torne fecunda, alegre y vi
pensa en la vida que tens entorn:
aixeca 'l front
sommiu als set color que hi ha en els nuv

Este magno poema, quizá la página más
tética que ha producido nuestro «98»,
mina con una nota delicadísima y fina.

Has desaprès d' entendre ans els teus fi
Adeus, Espanya!

El adiós de Maragall en el poema no es
separación, sino de compañía en su p
infinita. Un adiós que es un «hasta lueg

PERO ESPAÑA, EN EL LENTO proc
de su crisis, no escucha la palabra del p
ta que le habla de levantar la frente:
volverse viva y fecunda. Empieza por c
fiar el poder a un varón inteligente y esc
tico, a un político de corte europeo: Silv
«España, país excepcional, en un mome
excepcional, requería a otro hombre», es
bió Maragall. Advierte en el político con
vador una „terrible ausencia de fe en
valores del pueblo que gobierna. No
vano había dicho en una ocasión. «Lo
fácil no es gobernar a españoles: es ad
nistrar y gobernar con españoles.»

A partir, no del Desastre, que él cr
la *sacudida* capaz de despertar las dormi
energías patrias, sino de la ausencia vol
tariosa de España para recuperarse del
pe, el pensamiento maragalliano sufre
cambio profundo.

En una carta a Freixas (1898) califica
España de cadáver. La Cataluña industri
zada de principios de siglo, que recibe g
impulso con los nuevos capitales y los n
vos métodos de trabajo de los repatria
coloniales, empieza a pensar si no ha lle
do el instante de desligarse de esa «Esp
sin pulso». Cuando un pueblo «vario» p
de su vocación universal, cada uno de
miembros, fatalmente, piden determina
nes autónomas. Las palabras de Mara
a su amigo reflejan estas ideas. «Tallant
o menys lentament la corda que la ll
a La Morta» (*Cortando más o menos le*
mente la cuerda que la liga a La Muer
«Per a Espanya ha arribat alló de "*sálv*
quien pueda".» En el naufragio, que
cree inevitable, de los pueblos de Espa
Maragall busca un salvavidas para su am
Cataluña.

No es que Maragall deje de creer en
virtud integradora de una España granc
pero sus ojos de periodista, de compulsa
diario de la vida española, calibran el c
encanto nacional. En 1903 escribe a Ro
bajo los efectos del problema de Melil
«Convendrá —dice— que no hay Gobier
ni defensa social; ni plan ni concierto;
considera a España como un Estado aca
do que vive en plena anarquía y se agua
por el impulso adquirido.»

El pensamiento maragalliano entie
ahora que Castilla alcanzó su hegemonía
la época renacentista; todavía mantiene

rogativas en el siglo XIX; pero éste
e con Castelar. Aflora una nueva eta-
técnico-industrial en la que Cataluña
a la pauta decisiva; favorecerla admi-
ativamente era hacer obra de vida para
ña: «recomponer —son palabras su-
- de nuevo a España para el siglo nue-

OS TRAYECTORIAS PODEMOS seguir
a en el pensamiento de Maragall; la
era nace de su desilusión ante los
dos políticos. En su artículo sobre
erros i Cadells» registra la posible des-
ición de los partidos políticos; con an-
ación moderna señala el advenimiento
tros núcleos de agrupaciones (económi-
sociales, étnicas) orientadas dentro de
marcos respectivos. El descrédito del
ma parlamentario también lo acusa la
a de Maragall. «Ser buen español al
parlamentario es cosa fácil —escri-
: basta con cruzarse de brazos y dejar
España se hunda al son de retruécanos.
ntras que para ser buen español a secas
ecesita ser héroe.»

ra trayectoria es su declarado «catala-
o». No hay que asustarse por el voca-
¿No hay «madrileñistas», «andalucis-
etc.? Maragall conjuga siempre su amor
arcal dentro del engranaje de la Patria
n. Sus palabras recuerdan doctrinas
liares. «Lo que el catalanismo ha en-
rado fuertemente español en su entraña
ido aquel sentido de la *variedad en la*
ad.» «El catalanismo, para ser español,
ser heroico: debe vencerse a sí mis-
vencer al impulso de apartamiento en
nació.» La tesis maragalliana de la Pa-
encaja perfectamente con el actual y
ante sentido de nuestra Historia. Para
xiste una «patria natural», que es la
ua; llega a afirmar que los mejicanos
castellanos, pese a la proximidad de los
uees; y otra patria política: la que
ene la fuerza de un ideal que planea
e sus miembros constitutivos; cuando
cción se debilita y el ideal se oculta,
spatrias naturales» exigen autonomía e
pendencia de movimientos. La España
98 había desvertebrado su impulso; sólo
ecuperación de su misión histórica le
lvería la unidad perdida. Maragall
re alumbrar, nada menos, que un ideal
ico, que englobe, en la aventura, a Por-
l. «Hay una patria común —afirma,
ado, dialogando con un culto caballero
ugués—, una España grande por hacer.
n esa España entran también ustedes.
os a hacerla; a alumbrarla; vayamos
ia política común; a una política ibéri-
a una patria mayor.» «Ved que estamos
iendo, todos y todo, por falta de un sol
nos caliente el alma; por falta de un
l, y he aquí el último ideal ibérico que
evanta en el Oriente.»

or desgracia, la crisis española, con su
ble proceso desintegrador que culmina
l 31, apaga los entusiasmos de este ilu-
ado varón, que desde su casita de San
vasio, apartado de Barcelona, va anali-
l ocaso de España con pensamiento
eroso y mirada comprensiva. Su artículo
a Espanya!» quema en la atmósfera
ecentista catalana, llena de brotes diso-
ores. La España «sin pulso» de Silvela;
spaña abúlica de Ganivet; la Patria sin
ntad de «Azorín», o de «La Cansera»,
Vicente Medina; la «Zaragatera y tris-
de Machado, no puede echarle en cara
aragall el que éste llegara a perder, en
momento determinado, la fe en los des-
s universales que religan a los varios
blos españoles en un mismo haciendo ha-
s.

n uno de sus últimos artículos, Maragall
cisamente replicando a su gran amigo
muno) toca el problema de Cataluña:
no la quiere dinámica, como Fortibrás,
z de verter sus vigores en ese Hamlet
dente y dubitativo que tiene el rostro
España. Injertarle sangre nueva al pulso
io debilitado, devolviéndole su presión.
no sueña que avance como una ola de
, resucitando a La Muerta. «Catalunya
ant», exclama. Pero, después, aclara su
samiento. Ese avante, quiere decir *aden-*
¡Adentro, que es el grito de los líricos
n los pueblos son incapaces de inspi-
una épica...!

ACE UNAS SEMANAS SE HA inaugu-
, en la avenida de los Artistas, en Mont-
at, un monumento al poeta. Se trata de
medallón, realizado por Federico Marés.
ajo de la efigie de Maragall, tres caños
agua fresca se curvan sobre una pila.
andaluz de las tierras bajas, lindantes
el Portugal que él tanto amó, me apro-
o a uno de los chorros y bebo largamen-
o a su agua viva y límpida. A mis pies,
montaña montserratina dispara hacia el
o su dramática geología. Este trago me
le, me sabe a España.

R. M.

Ci-ne

"EL HEREJE"

de BORJA MORO

Con esta película, basada en el cuento del mismo título, de José María Sánchez-Silva, Borja Moro se inicia como director en nuestra tan depauperada cinematografía nacional. Hombres como él, vocados al cine auténticamente y preparados moral, intelectual y artísticamente, hacen falta para que nuestra cinematografía salga del bache en que se halla sumida desde su nacimiento. Con esta su primera película, Borja Moro se sitúa en la vanguardia de los cineastas españoles. De estos hombres —sobran dedos en las manos para contarlos, y los más parece que no levantarán ya cabeza—, y de los que están a punto de surgir, depende el porvenir de nuestro cine. Es de ahí donde saldrá esa media docena de cineastas, cuyas obras podrán parangonarse con las mejores del cine mundial. Y Borja Moro, a juzgar por su primera película, es un firme candidato.

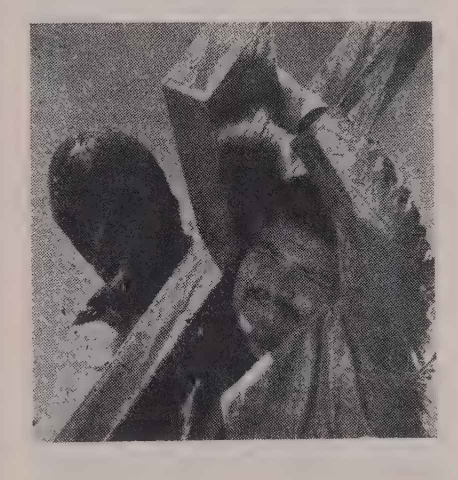
Que el tema de «El hereje» interese o no, el que la adaptación sea o no feliz, no cuenta para nuestro vaticinio. Lo que importa es el amor con que el film ha sido realizado, la técnica y el arte personal que en él se vislumbran. También el deseo de seguir una línea previamente trazada, es decir, un saber a dónde se va.

El tema de «El hereje», que es exactamente el mismo del cuento de Sánchez-Silva —la película es una adaptación fidelísima—, tiene tres facetas. La de la cruz personal es interesante, pero ésta no se plantea desde un principio, y, por tanto, ha quedado malograda. La segunda faceta es anecdótica y, por eso, es la menos interesante: la puñalada en el costado izquierdo de la talla del Cristo dada por el Hereje *será para él una alucinación —psicología—, una superstición —seudorreligión— o un milagro —religión—. En definitiva, esta anécdota es de carácter hagiográfico y podría figurar sin desdoro en cualquier antología edificante católica. Es esta anécdota la que informa todo el film. Y, claro, el film adolece de consistencia. En el cuento también lo llena todo, pero queda paliada la cosa por el talante recio y humano de los personajes y con el virtuosismo sencillo del escribir de Sánchez-Silva. Sin embargo, a pesar del carácter hagiográfico de la película, las revistas confesionales, o bien hablaron precipitadamente de ella —«Razón y Fe»—, o bien la han silenciado —«Film Ideal»—. La tercera faceta era la de la soledad del hombre, debido al carácter pendenciero y huraño del protagonista. Soledad que queda acentuada en su preocupación por la cuchillada que le dió a la madera del Cristo y por la búsqueda de la imagen en el mar. Además, a pesar de vivir rodeado de gente, por todas estas circunstancias está abocado a vivir como un Robinson. Esta faceta tenía que haber sido la más importante. Sin embargo, apenas si se ha tenido en cuenta. De haber ahondado en la soledad los monólogos, hubiera tenido razón de ser y, por añadidura, más fuerza. Y hubiera surgido más de una escena patética. Precisamente es el patetismo lo que está ausente del film. Y sin patetismo, no hay drama verdadero. Por otra parte, la talla de un Cristo es la talla de un Cristo, como un globo rojo es un globo rojo. Por eso, para seguir adelante dramáticamente, era necesario dar vida a esa talla, como Lamorisse dió vida a su globo rojo. Y así como el globo rojo, al ser reventado, estremece al más insensible, el encuentro con la imagen del Cristo hubiera supuesto también una emoción. Y el vía crucis final por las relaciones de la imagen y el* Hereje, *y de éste con sus vecinos de la isla —además de la soledad, el odio de aquéllos por haber perdido su Cristo—, hubiera resultado patético.*

Los personajes están muy bien vistos. Y en todo momento están dominados por el director. El Hereje *tiene fuerza y naturalidad. Pero adolece de frialdad, debido a los defectos ya apuntados. La mujer de el* Hereje, *en vez de leprosa, tenía que haber sido paralítica —o, mejor aún, sin enfermedad alguna—, con lo que el personaje hubiera ganado en limpieza, dramatismo y calidad cinematográfica.*

Sin embargo, salvo algunos momentos barrocos —naufragio, taller del escultor, plano final...—, la realización es sobria. Y muy bella plásticamente. Y con un ritmo formal muy acusado. La estructura del film, cuidada, pero sin acierto. En compensación, hay aciertos inmejorables de encuadre, de montaje y ambientación. Pero también hay escenas que sobran, tal la de la procesión y la de la fiesta, en la que no ocurre absolutamente nada —la breve historia amorosa es completamente espúrea; sin embargo, la entrada del perro en la solitaria iglesia es muy hermosa—. Que estas escenas estén colocadas en contrapunto con la búsqueda del Cristo por el Hereje *no es suficiente justificación. Y hay otras escenas o planos en que se alarga innecesariamente el metraje, precisamente por hacer las cosas con pureza. Esto, con picardía, más que con experiencia, se subsana.*

Las páginas de INDICE siempre han estado abiertas a todo valor nuevo. De ahí que, en nombre de INDICE, uno salude la llegada de este nuevo director con un efusivo... ¡bienvenido, Borja Moro!



"AL ESTE DEL EDEN"

de ELIA KAZAN

«Caín, después de atentar contra su hermano, se alejó del Señor y se fué a vivir a un paraje al este del Edén». Sobre esta frase bíblica se inspiró Jonh Steinbeck para escribir su novela. Y sobre esta novela, suprimiendo la parte primera —todo lo concerniente a la vida de la madre del protagonista—, se ha construído la presente película. Este es el tema: Caín y Abel. Eterno tema. Pero, ¿quién es el bueno, quién el malo? La película, al igual que la obra en que está basada, y, lo que es más importante, la vida misma, nos contesta que los «buenos» suelen ser malos, y los «malos», buenos. A la bondad —hablamos de la película, aunque en la vida haya demasiados ejemplos, grandes y notorios, para citarlos— suele oponérsele la rebeldía. Y ésta es difícil que no sea buena y, a la larga, beneficiosa para la Humanidad.

Cal —James Dean— es un rebelde. Y siente cierta predilección por la maldad —una predilección casi morbosa—, precisamente porque le repugna la bondad que le rodea, la rigidez puritana de su padre y la perfección hipócrita de su hermano. Y es un solitario, una alimaña, porque no recibe el más mínimo calor de los suyos y sus semejantes. De ahí que, con lo que consiga del negocio de las judías, quiera comprar el cariño de su padre. Qué hermosa es esta escena. Con cuánta sabiduría está realizada. Y cuánta verdad encierra. Ese sollozo de Cal, abrazado, estremecido, a su padre, que lo rechaza, es de lo más dramáticamente auténtico que se ha visto en las pantallas. Claro que también en otras muchas escenas se llega a este dramatismo máximo. Porque Kazan sabe lo que quiere y adónde va. Y, sobre todo, tiene un dominio absoluto de los actores. (No se olvide su procedencia teatral y la creación del «Actors Studio».)

Los personajes, pues, están logradísimos. James Dean se identifica al máximo con el personaje de Cal —este es el secreto de Kazan y de su «Actors Studio»: la identificación del intérprete con el personaje—. Cal es un adolescente solitario y huraño, como queda dicho, y, por tanto, tímido como un perrillo. Y por esa su adolescencia aniñada, muy juguetón. Rara es la vez que camina normal; siempre anda jugueteando o corriendo. Esta es la característica de Dean: temperamento y ductilidad. Julia Harris, en el personaje de Abra, a la altura de James Dean —esta actriz tiene un gran parecido con Betsy Blair—. Y así el resto de los personajes.

Elia Kazan se ha servido del cinemascope y no al revés. Y es que en el cine de Kazan, encuadre, luz, colocación de los actores, tienen un sentido o un lugar predeterminado —dicho sea de paso, son cualidades netamente del cine europeo—. Sin embargo, en esta película, por ser en colores, en lo que respecta a las luces, éstas no han jugado todo lo que en él es habitual. Aun así, hay preocupación por la luz en los escenarios nocturnos y en los interiores —casa de prostitución, lectura de la Biblia, etc.—. Pero el color, que también lo emplea por primera vez, lo ha sometido, más que a la expresividad plástica —bella, por cierto, en todo momento—, a la expresividad dramática. En cuanto al cinemascope, Kazan ha hecho lo que hizo Orson Wells con la amplitud de los escenarios: profundizar el campo de visión, no por puro esteticismo, sino en función de una necesidad dramática. Ejemplos: la profundidad del pasillo, en cuyo final se halla el cuarto de la madre del protagonista, refleja la angustia que siente el personaje ante el inminente encuentro; el muchacho tendido en la plantación de judías, soñando el cariño de su padre; el tren cargado de lechugas, alejándose en señal de triunfo... En suma, los encuadres son tan meticulosos, certeros y significativos, que el espectador no sabe qué dimensiones tiene la pantalla. Parodiando a Eugenio d'Ors, habría que decir —dijo, a propósito de la pintura: «lo pintado tiene que ser más interesante que el marco y lo que está fuera del marco, so pena de ver tan sólo el marco y lo que le rodea por fuera»— que lo que encierra la pantalla tiene que estar acomodado a sus dimensiones, amén de ser interesantes, so pena de ver tan sólo un rectángulo desproporcionado y el cogote de los espectadores.

Miguel BUÑUEL

Ralph Vaughan WILLIAMS

Tradición y neo-romanticismo



La muerte de Ralph Vaughan Williams, decano de los compositores ingleses y la figura más prestigiosa de la música británica, apenas ha tenido eco en el incesante fluir de los acontecimientos diarios. Sin embargo, Vaughan Williams merece una atención por parte de los músicos contemporáneos, pese a no hallarse dentro de las líneas innovadoras de la estética de nuestro tiempo.

Había nacido el 12 de octubre de 1872, en Down Ampney, Gloucestershire. Estudió en el Royal College of Music de Londres hasta 1895, teniendo como profesores de composición a C. Wood, Parry y Stanford, y de órgano a Parratt y Allan Gray. Se doctoró en Música en Cambridge, en 1901. Posteriormente estudió en Berlín con Max Bruch, y también con Maurice Ravel.

Fundó y dirigió los Festivales de Leith, fué profesor de composición del Royal College of Music de Londres, y desde 1920 Director del London Bach Choir. Vaughan Williams era en Inglaterra una figura de gran prestigio, como lo fué anteriormente Eduardo Elgar.

La obra musical de Vaughan Williams es extensa. Entre sus composiciones corales hay que citar: «Toward the Unknown Region» (1907); «Willow Wood» para coro, solistas y orquesta (1909); «A Sea Symphony» (1910); «Five Mystical Songs» (1911), y «Fantasy on Christmas Carols» (1912), además de su «Misa», Motetes y canciones. Algunas de sus obras orquestales: «Serenade» (1901), «Bucolic Suite» (1902), «Two Orchestral Impressions», «Fantasy on a Theme by Tallis» (para orquesta de cuerda), «A London Symphony» (1920), «The Lask ascending» (romanza para violín y orquesta), «A Pastoral Symphony» (1922), «Concerto Accademico» (1925), «Cuarta Sinfonía» (1934), «Quinta Sinfonía», «Sexta Sinfonía», «Séptima Sinfonía», «Octava Sinfonía», «Novena Sinfonía», «Partita for double String Orchestra» y «The Wasps» (obertura). Entre su abundante producción para el teatro merecen cita: Coros y música de escena para «Las avispas», de Aristófanes (1909); «The Shepherds of the Delectable Mountains», música de escena (1922); «Old King Cole», ballet (1923); «Hugh the Drower», ópera-balada (1924), y las óperas «The poisoned Kiss» y «Riders to the Sea» (sobre un drama de Synge). Entre sus obras de cámara hemos de recordar el «Quinteto con piano en Do menor», el «Cuarteto en Sol menor» y la «Fantasía-Quinteto» para instrumentos de arco. Por último, ha escrito un elevado número de canciones, muchas de ellas sobre temas populares; otras, simples armonizaciones; siempre encantadoras, pues Vaughan Williams era, además de un gran conocedor de la música popular inglesa, un puro inglés que sentía como propios los ritmos folklóricos.

En todos los sentidos, Vaughan Williams se anuda íntimamente con la tradición inglesa. «Continuó haciendo, dice Eric Blom, de la poesía inglesa, del drama inglés y de la gran prosa de la Biblia inglesa las fuentes de su inspiración».

La música de Vaughan Williams —que tiene en Inglaterra intérpretes excelentes, como Barbirolli, Adrian Boult o Malcom Sargent— no es, en manera alguna, revolucionaria. Técnicamente se basa en las escalas modales derivadas de la música popular y medieval, y, como señala Searle, en acordes macizos moviéndose paralelamente. Estos acordes producen una impresión de espesor y de densidad casi asfixiante, pero un análisis detenido revela que no existe un tejido horizontal complejo, que la tirantez y energía de las líneas de fuerza del contrapunto están casi ausentes. Este aparente espesor está reforzado por la instrumentación oscura de Vaughan Williams: instrumentos de viento de metal en «ostinatos» o reforzando sin descanso los bajos, muy empastados con las tesituras inferiores de la cuerda, mientras las regiones altas buscan la misma densidad sin dejar resquicios ni espacios claros. Todos los registros están cubiertos armónicamente, duplicando las partes o con rellenos, con lo que la impresión de solidez es muy grande pero monótona.

Vaughan Williams ha permanecido alejado del atonalismo y del dodecafonismo, y en la instrumentación ha seguido la manera armónica de los pos-románticos, como Sibelius, sin deslindar las partes ni individualizar los instrumentos y las líneas melódicas. Sin embargo, algunas de s
obras poseen verdadero aliento
grandeza, como las sinfonías
mar», «Londres» y «Antártica», alg
nos fragmentos de sus óperas y
bellísima «Fantasía sobre un tema
Talkis», una de las obras más bel
que la música inglesa de todos
tiempos ha producido.

Ralph Vaughan Williams, que a
ochenta y cinco años continuaba tr
bajando incansablemente, murió
Londres, el 26 de agosto último.

Ramón BARC

ADOLFO SALAZAR • La obra y el hombr

Adolfo Salazar ha muerto, a los sesenta y ocho años, en Méjico. Lejos de España, pero en la brecha de un trabajo de altura que puso a su Patria, por vez primera, en el quehacer musicológico internacional.

Salazar había nacido en Madrid el 6 de marzo de 1890. Autodidáctico, llegó a alcanzar una suma de conocimientos musicales extraordinaria. Alternó la labor de composición con la crítica musical. Y de esa producción musical hay que destacar los «Tres preludios» para piano (1916), los «Tres poemas de Verlaine» (1916), los «Preludios para tres dramas de Maeterlink» (orquesta), «Arabia» (piano y cuarteto de cuerda), «Rubaiyat» (para cuarteto de cuerda), «Cuarteto en Si menor» (para arco), «Trío sobre motivos japoneses», «Dos nocturnos» (para mezzosoprano, flauta, piano y cuarteto), un ciclo de poemas sobre texto de Tagore, las «Tres piececillas» (para flauta, óboe, trompeta, fagot, viola, guitarra, triángulo y xilófono) y varias canciones corales sobre textos de los siglos XV y XVI. Salazar sigue una línea «nacionalista», pero estrecha la relación con el Extranjero, tanto en la elección de los textos como en la técnica y en el «aire» mismo de la música. En Salazar existía un compositor delicado, sutil, de matiz simbolista y de técnica refinada. Algunas de estas obras se mantienen en los repertorios españoles y ocupan un puesto junto a las de sus compañeros de generación.

Pero donde el trabajo de Salazar resulta decisivo es en los estudios musicales. Dotado de una capacidad de síntesis extraordinaria, de una cultura profunda y amplísima, de una energía científica insobornable y de un estilo literario denso y al mismo tiempo penetrante, puso a contribución de la musicología la mayor suma de cualidades que hasta la fecha se habían dedicado en Esp
a esta labor.

Salazar comenzó como redactor jefe de
«Revista Musical Hispanoamericana» (19
1918), y luego entró como crítico musical
el gran diario madrileño «El Sol», donde
sección cobró un prestigio extraordina
y desde la que encarriló al conocimie
del público toda la música nueva que
llegando a Madrid. También desde los
lletos y comentarios de la Sociedad Na
nal de Música (1915-22), de la que fué f
dador y secretario, Salazar trabajó incar
blemente en la tarea de presentar obra
hombres nuevos. A la muerte de Pedr
ocupó su puesto en la Sociedad Interna
nal de Musicología (1922). Desde 1918
vicepresidente de la sección de Música
Ateneo de Madrid, desde donde tamp
ahorró esfuerzo en pro de la música nue

Siendo García Morente subsecretario
Educación Nacional, Salazar, descendie
de las alturas en que se movía, expuso
proyecto de organización de la vida mus
española a base de una Junta Nacional
Música. En el memorándum de Salazar
se olvida problema alguno: teatros, orq
ta nacional, ediciones, concursos naciona
El esfuerzo de Salazar no fué estéril, y,
líneas generales, su trabajo es tan prec
que nada puede añadirse de interés fu
mental.

Los libros de Salazar son, sin disp
obras de calidad internacional y lo
bello, profundo y constructivo que en
paña se haya hecho jamás en los estud
musicales. Títulos básicos son: «La mús
en la sociedad europea» (4 volúmenes),
música actual en Europa y sus problema
«La música en el siglo XX», «La música
derna», «El siglo romántico», «Concep
fundamentales en la Historia de la Músic
«La música en la cultura española»,
música española contemporánea» (19
«Juan Sebastián Bach. Un ensayo» y
música en Grecia». Los títulos mismos
una idea de la amplitud y profundidad
los temas tratados. Pero abrirlos es una s
presa. La cultura hondamente asimilada
Salazar, sus incursiones al terreno de
pintura o de la literatura (que conocía m
bien, y a la que dedicó más de un lib
sitúan a la música con precisión y just
en el panorama de la Historia.

No tenemos espacio para analizar
ideas (trabajo al que espero dedicar
atención más adelante). Pertenece Sala
a un liberalismo generoso, respetuoso, p
a su individualismo: «Mi norma es:
causar ningún daño, ningún dolor real,
nombre de un principio ilusorio. Por
todo dolor es real, e ilusorios todos
principios.»

Con estas palabras de Salazar, que
rran su libro «La música en el siglo x
se retrata el hombre: escepticismo gene
so y constructivo.

R. B.

INTERPRETES ESPAÑOLES

EL CUARTETO CLASICO



El «Cuarteto Clásico de Madrid» se constituyó en 1945. Son sus componentes José Fernández (primer violín), Emilio Moreno (segundo violín), Antonio Arias (viola) y Carlos Baena (violoncello). Desde esa fecha, han tenido un papel preponderante en la música de cámara española. Premio Nacional en 1946, Premio Internacional de Lieja en 1955, entre otras distinciones importantes, el Cuarteto Clásico (que es titular de la Radio Nacional de España desde 1953) ha celebrado cerca de mil conciertos por toda España y por Francia, Bélgica, Alemania, Inglaterra, Suiza y Marruecos.

Su repertorio es muy extenso: unas doscientas obras tocadas en público, de las cuales una parte considerable forma verdadera y completa antología de la música de cámara española. Además de los nombres extranjeros básicos (Beethoven, Bartok, Boccherini, Brahms, Haydn, Mendelsohn, Mozart, Purcell, Ravel, Schubert, Schumann), y de multitud de obras de todos los estilos y épocas, en el repertorio del Cuarteto Clásico están todos los compositores españoles que han cultivado el género, desde Arriaga, Bretón y Chapí a Turina, Toldrá, Remacha, Muñoz Molleda, Escudero, De Pablo, Barce y Cristóbal Halffter. De este repertorio hay un crecido porcentaje de estrenos.

La crítica europea ha dedicado a esta agrupación grandes elogios, y el público de todos los países se ha mostrado entusiasta ante sus conciertos, modelo de perfección y de expresividad.

El Cuarteto Clásico, por el esfuerzo espléndido que representa, y por sus cualidades extraordinarias —delicadeza de matices, precisión y técnica, entusiasmo sin límites, seriedad profesional imponderable y comprensión de todos los estilos y épocas—, es hoy día uno de los elementos básicos de la vida musical española.

Un mes de teatro en Barcelona



"QUIZAS MAÑANA"

de JOSE CASTILLO ESCALONA
y JAVIER FABREGAS.

(Teatro Alexis)

ʟ estreno de esta obra me crea cuestiones dificultosas, problemas conciencia... Fábregas colabora en a misma sección y es un amigo ín-o; Castillo Escalona, coautor de *zás mañana...*, es un hombre cuya istad yo quisiera cultivar, a causa su relación con Fábregas y por sus pias dotes de inteligencia, correc-n y simpatía. ¿Cómo quedar bien mismo tiempo con estos amigos, la Revista y con los lectores, cuyo cio de mi labor deseo que sea tan gente como mi propia concien-?... Estas son las encrucijadas en un crítico puede perder su recti-; estas son las ocasiones en que ponen a prueba las amistades bien endidas. Desde luego, para mí, el er está clarísimo: no consiste en blar bien» de la obra prescindien-de mi verdadera opinión, si pre-fuere; consiste en expresar mis presiones auténticas. Por suerte, ni amigo íntimo ni el nuevo amigo gen ni desean de mi otra cosa; y noble actitud fortalece mi propó-, aunque no alivie mi preocupa-n.

sta obra es la segunda que estrena pregas; la tercera, creo, que estre-Castillo Escalona. A la primera de obras de Fábregas (*Partits pel ,* estrenada el año pasado en el tro Romea) aludí, entre otras de los autores españoles, en el núme-99 de INDICE. Dije allí que nues-s autores teatrales, tanto los vie-como los jóvenes, cuando quieren ribir obras «ambiciosas», con har-frecuencia sitúan la acción lejos España, generalmente más allá del lón de acero» o en países inexis-tes. Y me preguntaba: ¿por qué dramaturgos españoles optan por blar de lo que no conocen por ex-iencia directa, o disimulan sus ex-iencias localizándolas donde no n sucedido? ¿Lo prefiere así el pú-co, o sólo una parte de éste?... Mas es cosa de repetir ahora todo lo ho en aquella ocasión, y remito al tor curioso al citado número de la vista y, también, si le place, a los ientes *Diálogos con Antonio Buero llejo*, donde se trata el mismo tema, de diferente punto de vista.

este respecto, me parece singular ncidencia que Javier Fábregas ha-publicado en un diario de Barce-a, a las dos semanas del estreno, artículo en el que se habla del mpo y del espacio como límites que rsionan al hombre a la vez que le tentan y le afirman. Tal artículo, sde luego, no tenía relación direc-con el estreno de *Quizás maña-...*; pero el escritor, cediendo a su cación, nos presenta ejemplos sa-ios del mundo de la escena, y ha-ndo del teatro deshumanizado de ckett y de Pedrolo, carente de tiem-y espacio, comenta: «Las sombras antes, perdidas, de Beckett, y de drolo, no conocen otoños ni prima-ras, no saben de paisajes —una lla-ra con un árbol seco no es pro-mente un paisaje..., si no forma rte de algún país—. Estas sombras , en el mejor de los casos, abs-cciones, sin sangre y sin calor...» después, viene a mi cantinela: «lo e precisa nuestra sociedad, y nues-teatro también, son hombres de erpo y alma..., fieles a su tiempo..., rque vivir de espaldas a él, a las eas que él entraña, a la sociedad e nos rodea, es, ni más ni menos, suicidio espiritual».

¡Tate, tate!, que ya te tengo, pue-decirle a Javier. Si un árbol seco es un paisaje, tampoco lo es el ran bosque de abetos» de *Quizás ñana...*, pues no forma parte de país concreto, sino de una tierra aginada. En la solitaria casa ro-ada de abetos se nos habla del ejano Canadá» y de «la lejana Fran-». Si el espectador exige lógica geo-áfica, ha de pensar en los antípo-s de Europa, lo cual resulta cho-nte; pero renunciamos pronto a la gica, pues se ve claro que los auto-s han querido sugerir, como otros nuestros dramaturgos en sus res-ctivas obras, un país danubiano o lcánico. A ello apuntan los nom-es: el protagonista, único persona-visible sobre la escena, se llama nos Janosky, y Miklos, el antiguo marada de lucha.

Miklos es ahora el tirano de turno ya fotografía pende de todas las redes. También está su retrato allí, la casita del bosque, adonde el dic-dor ha enviado «a descansar» a Ja-sky, para acabar con él, oscura e impunemente... Según avanza la representación, el espectador se plantea otras cuestiones relacionadas con el desarraigo del personaje y lo nebuloso del ambiente. Si los autores pretenden combatir el comunismo —es una hipótesis—, presentando un drama singular supuesto en Rusia, Hungría o Yugoslavia, ¿por qué no dicen abiertamente que se refieren al comunismo? Si, por el contrario, se trata —y es otra hipótesis, más aventurada— de sugerir algo que nos atañe más de cerca, el efecto es mínimo; algunas frases de aplicación universal ponen alerta al espectador; pero la intención, si la había, pronto se desvanece en la vaguedad del ambiente. Sea cual fuere la intención profunda de los autores, la obra no es eficaz en ese aspecto; las brillantes y elevadas ideas que se nos exponen, y que todos podemos suscribir, se quedan en pura teoría, al no ser expresadas por un personaje convincente, en circunstancias convincentes. No será, como dice Fábregas de Beckett, «enterrar la cabeza en la arena para soslayar un peligro que debe afrontarse con valentía, con optimismo trágico»; mas es una lucha estéril, un lejano parpadeo de señales intermitentes...

A todo ello se añaden las consabidas dificultades que entrañan las obras de un solo personaje y de duración normal. Nos hacemos cargo de la magnitud del esfuerzo realizado por el actor, Juan Velilla, a quien encontramos mucho más seguro en la primera semana de representación que en la segunda. ¿Por qué fué así, aun habiendo aumentado el número de los asistentes, es decir, hallándose el intérprete mejor asistido? Alguien me ha apuntado que el saberse todo el papel de memoria perjudicaba al actor en su interpretación, le empujaba a ratos a un ritmo maquinal. No lo sé. Pero más bien creo —y puedo equivocarme, claro— que el actor, consciente o inconscientemente, fué perdiendo, con los días, la confianza en la posibilidad de establecer comunicación profunda con los espectadores, en el papel que se le había asignado. Pues, prescindiendo de lo confuso del sentido y lo vago del ambiente, el desarrollo no me parece del todo feliz.

El tema es original, ingenioso; la situación, verosímil en su arranque. Menos natural resulta el desarrollo, sobre todo cuando Janosky, sintiéndose acosado por la policía política, borracho de coñac, dialoga con las apariciones —invisibles para el espectador— de los seres que en otro tiempo formaron parte de su vida. En esa larga escena está, a mi juicio, el defecto mayor de la realización. Esa parte del monólogo, que el protagonista imagina como un diálogo, sería admisible, verosímil, si los fragmentos no estuviesen tan ligados, tan lógicamente ordenados. Allí era necesaria, indispensable, la incoherencia. La coherencia convierte en pueril lo que debiera ser patético, en burdo e increíble lo que de otro modo hubiera sido hábil y poético. A tal frustración contribuyen, ciertamente, las luces, del todo inadecuadas, excesivas, salvo al principio y al final de la representación.

Por lo demás, el lenguaje es bello; los pensamientos son elevados; la mínima acción y el escaso movimiento escénico requerido por la obra, están hábilmente combinados. Y el espectador, aun defraudado, recibe la impresión de que los autores son capaces de llevar a buen término, como ya lo han hecho con anterioridad, obras más viables.

¿En qué forma han colaborado los dos autores? Según tengo entendido, Castillo Escalona ideó el argumento y el personaje; Fábregas escribió la obra, añadiendo algo a la fábula. Sé poco de Castillo, a quien acabo de conocer; a Javier lo conozco mucho mejor, y puedo repetirle aquí lo que le dije, en una primera impresión, el día del estreno: «Los defectos que advierto en la obra se deben, sin duda, a que todavía te falta algo que no me decido a desearte: años y penas.»

Este estreno me sugiere otros temas, a saber: las limitadas posibilidades de la colaboración en el campo de la creación literaria; la duplicidad de funciones en el teatro (el crítico-autor, caso de Fábregas, y el autor-director-actor, caso de Castillo Escalona). Pero hoy me falta espacio para hablar de todo ello con la debida amplitud. Otro día, tal vez...

M. L. Rodríguez

"LA CASA DE TE DE LA LUNA DE AGOSTO"

de John Patrick (Teatro María Guerrero)

He aquí una comedia burlesca de la ingenuidad americana, en la que el rasgo principal es precisamente la ingenuidad. Sátira suavísima e inocente sobre la ocupación de las fuerzas norteamericanas en la última guerra mundial y en territorio japonés. El ejército de los Estados Unidos está representado, por supuesto, por tipos bonachones y bien intencionados, quienes, con las instrucciones pertinentes, pretenden explicar democracia a aquel pueblo... Un intérprete ladino se encarga de explicar casi toda la comedia, mientras cumple su cometido, no sin comentarios sobre la sabiduría oriental, un poco de almanaque. La gracia, aunque candorosa, es verdadera en diversas incidencias, como cuando el capitán Fisby se ve obligado a sustituir la construcción de una escuela pentagonal por la de una casa de té, o a fabricar aguardiente en gran escala, que es lo que ofrece solución económica para aquel pueblo. La alusión, por ejemplo, a la Marina de los Estados Unidos muestra ese cariño familiar que a un público neoryorquino debe enternecerle, y que tiene el valor que se manifiesta en los sainetes de García Alvarez, Abate o Arniches, cuando aluden a los bomberos o a cualquier institución familiar.

Al enterarnos de que esta obra de John Patrick es adaptación de la novela de Vern Sneider, en la versión española del comediógrafo mejicano Rodolfo Usigli, se teme que del arranque a la adaptación se hayan perdido bastantes intenciones, ya que el teatro suele sufrir un proceso de simplificación. Todo lo que ocurre en esta comedia es simple, desde luego, pero es variado y multicolor. El tipo de psiquiatra, a quien lo que le interesa de verdad es la agricultura, resulta quizá de los más graciosos. Los demás personajes son poco más o menos los habituales de las películas que tratan de este tema oriental.

LA REPRESENTACION FUE EXCELENTE, dadas sus dificultades, sobre todo de montaje, y por la variedad y multiplicidad de escenarios, aunque, a nuestro juicio, pecó de lentitud, pues los episodios abundan, y como ninguno de ellos posee valor substancial, habría que imponerle otro ritmo a toda la obra.

El esfuerzo afortunado de Claudio de la Torre es evidente. Y el de Anastasio Alemán en el papel de Sakini, el intérprete comentarista. Después viene un extenso reparto, pues hay muchos personajes indígenas, con papeles breves, pero que tienen que decir sus frases en un pseudo idioma de pintoresca y convencional fonética. Antonio Gil, A. Povedano, Picazo, Pepita Velázquez, M. C. Díaz de Mendoza, etc. —obligado, aunque lamentable etc., por ser casi todos valores equivalentes—, llevaron a cabo, como digo, una excelente labor interpretativa. El público del estreno se entretuvo y aplaudió. Este público es más bien cortés y frío, y casi siempre el mismo, pero suele dar indicio claro de cómo la obra será acogida por el otro. En este caso, «La casa de té de la luna de agosto», en la que tantos trabajaron, gustó.

E. G.-L.

"Memoria amarga de mí"

VI. La casa de Bernarda Alba

Nadie sabe con qué dolor se están escribiendo estas memorias. Un dolor extraño que oprime la garganta y hace que muchas veces a uno —que ha llorado muy poco— se le salten las lágrimas. Dolor al comprobar en el recuerdo, que era cierta la envidia, disfrazada tantas veces en legalidad burlona, que nos hacía imposible la lucha. El comprobar cómo la gente estaba deseando que ocurriese «algo» para decir triunfante «ya os lo decía yo» y añadir de su cosecha lo que podía aumentar un descrédito. De todo ello hablaremos a su debido tiempo, en el capítulo que llevará por título «Declaración de un vencido». Hoy sólo quiero decir, para que nadie me acuse «a priori» de cínico, que entre mis grandes defectos está el de no haber pedido jamás un céntimo para irme de juerga, porque esto la gente me lo hubiese perdonado; lo que no me perdonan es que yo me entrampase para hacer teatro —teatro sin recompensa posible— y que pidiese dinero para comer. Pero hay cosas que la gente no dice, y es que también lo dí, muchas veces, las más. Durante meses y meses, estuve cediendo a un matrimonio amigo, hoy célebres en su profesión cinematográfica, dinero todos los días. La situación —lo cual no es ninguna deshonra— era muy mala por ellos. Yo hice no sólo lo que podía, sino mucho más de lo que podía, y tengo por testigos a muchísima gente que no me dejaría mentir. Pues bien, cuando este amigo logró salir adelante, en el primer negocio que realizó de teatro ya no contó conmigo. Cuando alcanzó su justa fama y con ella su seguridad económica, no se acordó de mí en ningún momento, y los estaba pasando muy malos. En cierta ocasión, ¡asómbrense!, le pedí doscientas pesetas y me las dió. Luego hizo comentarios desagradables para mí. Le escribí una carta dolido y diciéndole que cuando quisiera «echaríamos cuentas» para ver quién debía dinero a quién. No me contestó. Me ve hoy por la calle y no me saluda. ¡Qué se le va a hacer! De estos casos tengo bastantes. No sé por qué extraña razón, lo mismo que otros hacían tenía en mí una importancia superior.

DESPUES DE VARIOS ESTRENOS, CON las luchas de siempre, nos decidimos a montar «La casa de Bernarda Alba». Don José Pérez Calin nos había presentado a don José Pérez Serrabona, abogado de la familia de Federico García Lorca en España. Mucho trabajo nos costó conseguir el permiso del señor Pérez Serrabona, pero, por fin, lo logramos. El permiso de censura teatral nos fué dado por don Agustín de Lucas, delegado provincial de la Vicesecretaría de Educación Popular. El reparto lo formaron Amparo Reyes, en Bernarda Alba; Berta Riaza, en Martirio; María Luisa Romero, en Adela. Maruja Recio, Lola Gaos, Consuelo Marugán, junto con doña Antonia Herrero, completaron el reparto.

Los ensayos los hicimos en el Centro Segoviano. Doña Antonia Herrero colaboró con nosotros estrenando el mismo papel que siempre representó con Margarita Xirgu. Tratar de dirigir a doña Antonia era soñar en un cuento de hadas. Doña Antonia hizo lo que quiso, y tenemos la suerte de que la Prensa sólo se metió con la interpretación de la señora Herrero. Amparo Reyes, junto a Berta Riaza —impresionante Martirio— y María Luisa Romero —hoy señora de Quinto—, compusieron el trío interpretativo, de cuyo acierto da fe la Prensa. El decorado fué de Enrique Ribas.

Por toda propaganda, se hicieron unas tarjetas, enviadas a domicilio. El rumor corrió por Madrid, y en la Librería Clan —la de Tomás Seral—, en la calle de Espoz y Mina, hubo cola para hacerse con las entradas. En INDICE se anunció la sesión. Las dificultades iban a surgir por todos los sitios. Se nos acusó de todo. Durante el *ensayo general* tuve que salir no sé cuantas veces a resolver problemas. Voy a contar el más gracioso. A eso de la una y media, llamaron al teatro, desde la Secretaría del Ministro de Educación Nacional, señor Ibáñez Martín —todavía no existía el Ministerio de Información—, para decirnos que habían recibido el programa, pero no así las entradas. Nosotros no habíamos mandado el programa, y «alguna mano amiga» lo hizo para que se enterase y ver qué ocurría. Afortunadamente, al señor Ibáñez Martín le pareció muy bien. Los corresponsales extranjeros nos pidieron permiso para hacer fotografías de la obra, que nosotros dimos. Ya vencida la tarde, Agustín de Lucas me comunicó que una asociación de padres de familia había protestado de que se dejase representar esta obra. Comentando esto con Jardiel, Enrique me dijo:

—No comprendo cómo con ese criterio han llegado a ser padres de familia.

A LAS ONCE EN PUNTO DIMOS —JOSE María de Quinto y yo— la orden de levantar el telón. El aspecto de la sala fué impresionante. No había una sola localidad libre.

Yo creo que la obra podía haber salido mejor. En un deseo lógico de superación, hoy pienso que montaría «Bernarda» mucho mejor. No obstante, la obra alcanzó un tono que ya quisiéramos ver normalmente en nuestros escenarios. En un descanso entró a saludarnos don Gabriel García Espina, director general de Teatro. Al terminar la representación, dejamos el escenario vacío como homenaje a la memoria del poeta muerto. La ovación fué unánime.

Una extraña e incomprensible actitud hizo silenciar el estreno a los críticos, al día siguiente. Después de una entrevista nuestra con un alto funcionario, se autorizaron, un poco fuera de lugar ya. Varios periódicos extranjeros hiciéronse eco de esta falta de crítica, culpándola a motivos políticos. Alguno, como «Time», con caracteres sensacionalistas. Jamás comprendí aquella actitud, y menos un artículo publicado en «Arriba», donde seguramente alguien poco experto en asuntos teatrales escribió contra nosotros, llamándonos despectivamente «grupo de aficionados». En nuestro conjunto sólo había una actriz que no fuese profesional, como puede observarse. Alfonso Sastre contestó desde «La Hora», cumplidamente, al anónimo y poco enterado articulista.

Aquí iba a empezar una guerra sorda, de trágicas consecuencias para mí. El teatro de ensayo «La Carátula», en su año y medio de labor, tenía un historial jalonado de éxitos. Habría presentado a Salacrou, Moluodji, Tennesee Williams, O'Neil, Conrado Nale Roxlo, Striendberg, Pellerin, Bernard Shaw y García Lorca. Ahora íbamos a dar un paso importante.

José GORDON

PROXIMO: *Mi opinión sobre la Bernarda Alba.—Somos profesionales.*

María Luisa Romero, Lola Gaos, Amparo Reyes, Consuelo Marugán, Berta Riaza, Maruja Recio y María Jesús Valdés, en «La casa de Bernarda Alba».





UN VERAN
EN
TENERIF

de Dulce María L

Aguilar. Madrid, 19

Bajo este título sencillo se contiene una sencilla prosa, poéticamente descriptiva y evocadora, que fluye con una difícil naturalidad. Hemos aludido en seguida a lo poético porque, se quiera o no, es justo y obligado. Pero no a causa de saber que Dulce María Loynaz es una poetisa de alta calidad, lo que saben cuantos concretamente en España —ella es cubana— se preocupan por estos menesteres. Aludir a lo poético, tratándose precisamente de una poetisa resulta peligroso y resbaladizo, porque parece llevar consigo, y es difícil contradecir la creencia vulgar, ciertas delicuescencias. Se ha dicho que la prueba del poeta es la prosa, y en «Un verano en Tenerife» se logra plenamente la expresión lírica que aflora, dándonos la sensación de surgir con la fuerza de cosas de la Naturaleza, pero sin que dejen de parecernos maravillosas.

EN ESTE LIBRO SE CONJUGAN de una manera espontánea y armoniosa la erudición oportuna, la crónica de viajes, la estampa nostálgica, la semblanza personal, la interpretación histórica y estética, la graciosa y menuda anécdota, la referencia familiar... Como dijimos, se logra una felicísima combinación de tantos elementos que parecen heterogéneos, pero que no lo son en el alma de la autora, puesto que simultáneamente los ha vivido. Y así ocurre en la realidad a cualquier persona que se asoma a unos seres y a unas tierras: que historia, anécdota, visita al monumento o al amigo, leyenda, emociones de muy diversa índole conviven cotidianamente. En una sola jornada es posible que sintamos múltiples emociones. Leyenda y verdad, como a la autora le gusta decir con frecuencia, llevando a cabo una aguda traslación de ambas.

Libro jugoso y tierno, muy femenino, con una prosa leve y como susurrada de conseja y conversación familiar, de recuento de impresiones, al final de esa permanencia en el lugar que nos deparó emociones y recuerdos, que halagó nuestro sentimiento con paisajes y con aire de los tiempos... Ello lo dice también, o algo parecido, refiriéndose, por ejemplo, a la Orotava: «Debe de haber sido muy hermoso vivir en sitio tan ameno; el que tal bien disfrutó, lo hizo con todos los sentidos halagados, pues los ojos gozaban igualmente de uno de los más bellos panoramas de la tierra...» Y añade líneas después: «Parece singular que nadie haya escrito un gran libro en tal sitio y tal momento, o realizado alguna obra de arte, o una sinfonía semejante a la que viento de altura y pájaros de oro orquestaban en la vecina selva.»

*Bella guía la que nos depara Dulce María Loynaz, sin que estas densas páginas tengan tal propósito estricto, pues las mejores guías son aquellas que proceden de la obra literaria escrita para satisfacer profundas apetencias del sentimiento y para recrearse simplemente en las bellezas que llaman a nuestro corazón. Lo demás,
por añadidura.*

*DE UN LIBRO TAN AME
tan conmovido, tan sencillo
miliar y, al mismo tiempo, ta
do a la mejor información,
culto, no es fácil dar idea al l
¡Qué mágica combinación d
mentos! Como, por ejemplo,
do la autora transforma la
a una escritora actual, María
Alonso, en estampa evocad
crítica, y nos trae de la man
así decirlo, la sombra de tres
tisas de la isla: Victoria Ve
Fernanda Siliuto y Victorin
doux. Después de unos pá
muy bellos, en que nos hab
la poetisa en general, dice:
trariamente a la serena, maj
sa Victoria, el segundo perf
relicario correspondió a una
tura taciturna, huraña, en
mada. No tenía tampoco un
vicémbalo donde tocar can
italianas, ni disponía de s
alumbrados por bujías arom
y menos de una torre para
la vida.»*

*«La casa de Fernanda era p
ña, y, aun siéndolo, muy pro
sobró casa y la trocó por la
nuda celda de un convento.»
esta frase da idea de la calid
la prosa de esta escritora.*

*Capítulos como los de la
delaria y Taoro son muestras
expresivas de esa feliz conjug
a que aludí de diario de
transido de dulce cotidianid
estampa descriptiva, con pr
do sentimiento de la tierra y
cosas, y de evocación históri
la historia viva y palpitante
en estas páginas nos ofrece
María Loynaz, y con cuánto
estilo que el de la mayoría
historiadores.*

*En un libro como «Un vera
Tenerife», el humilde coment
siente a su vez la tentación
morosamente recorriendo y d
biendo las mismas partes y
tulos en que la autora ha v
sus remembranzas, sus conoci
tos, sus estudios, que de tod
en estas páginas que se rec
como si se tratase de la mism
hasta dar con las palabras f
de la autora:*

*«Adiós, isla florida, dond
tan feliz, tierra fragante qu
no eres tierra. Adiós, espum
volcanes, rosal de aire, sue
sirena. Que los dioses te guar
te dejen recordar algún día
viajera.» Hay en el libro un
fón que dice: «Este libro se
de escribir a las doce y catorc
nutos, pasado meridiano del
ves 10 de abril de 1958, en la
Nuestra Señora de las Mer
cerca de La Habana, a los
años y ocho meses de habers
menzado.» Quizá parezca in
ficante menudencia, pero a
otros nos confirmó todos lo
lores del libro: esa espec
granazón del sentimiento q
destilando palabras lenta y s
mente, después de haber do
por mucho tiempo en el rega
alma.*

E. G.-LUEN

LIBROS

TEORIA DEL HOMBRE

por FRANCISCO ROMERO. - Losada, S. A. - Buenos Aires, 1958.

Es preciso marcar con un hito señalero la segunda edición de esta obra, acontecimiento de la filosofía publicada en lengua española.

Se trata de una antropología filosófica perfectamente sistemática y, por tal motivo, de buena aplicación didáctica. El autor, Francisco Romero, nos era bien conocido por sus trabajos anteriores, siempre dentro de las disciplinas filosóficas. Es la suya una obra extensa, pero especializada, desde la Lógica *que compuso en colaboración con Alejandro Korn hasta* la Teoría del Hombre *y* Sobre la filosofía en América. *Aun con posterioridad, publicó el filósofo argentino* Estudios de Historia de las Ideas, *que es una recogida o colección de ensayos sobre importantes personalidades del pensamiento universal, de lo que resulta un panorama orgánico de las ideas.*

Teoría del Hombre *es un verdadero tratado, por así decirlo. A nuestro juicio, esto constituye un mérito muy destacable. El autor, en sus doscientas noventa páginas de texto, ha procurado aprovechar el espacio, porque no le sobraba, y no podía dedicarse a divagaciones en torno al tema. Toda tentación en este sentido —y es una tentación muy natural en el escritor— ha sido rechazada por Francisco Romero. Ascesis bien meritoria.*

La obra se divide en tres partes: «Intencionalidad», «El espíritu» y «El hombre». La teoría arranca de la conciencia preintencional, *dicho de otro modo, el psiquismo animal. Pero esto es sólo a efectos de diferenciar —y radicalmente— la otra conciencia, la humana, precisamente, la conciencia* intencional. *Para Romero hay un abismo entre ambas formas de conciencia. La primera no pasa de ser una sucesión indivisa de estados. La segunda, en cambio, se proyecta en la objetivación, se instala en la objetivación. Largas páginas dedica el filósofo a la sutil tarea de fijar los rasgos de la conciencia intencional, y de separarla, por tanto, del psiquismo animal. ¿Lo consigue? Esto es otra cosa. Personalmente, creemos que el abismo es muy duro de cavar en una realidad continua. Nosotros vemos esta realidad y no percibimos tan claramente las simas abismales.*

La conciencia intencional, sin embargo, no es aún el espíritu. Pero es la base sobre la que el espíritu se inserta o —dicho de un modo más orgánico y no tan mecánico— en ella nace o florece. No nace, digamos, como por casualidad, o porque haya caído una semilla traída por el viento. Es que el espíritu era ya una vocación de la intencionalidad, aunque no se haga acto, según el decir escolástico. En fin, hasta cierto punto, cabe ser hombre sin espíritu. Para ser hombre, parece que bastara la conciencia intencional. Pero basta y no basta desde el momento en que el espíritu está ahí, en la intencionalidad, como potencia. «El espíritu es ya una vocación del ser intencional —escribe Romero—, cuando no es todavía una realidad en él, y de ahí —concluye el filósofo— la licitud y conveniencia de considerar, en principio, a todo hombre como persona.»

Las palabras anteriores son merecedoras de una extensa exégesis, para la que no tenemos tiempo y, probablemente, tampoco competencia. Pero dejando el plano filosófico, por un momento, vemos en esta idea un cierto peligro: la posibilidad de que sirva de base a la negativa de la personalidad a ciertos seres humanos. Por supuesto, no es éste el alcance que le corresponde en el pensamiento del filósofo argentino a su teoría.

¿Qué es el espíritu? El espíritu es, sobre todo, universalización y objetivación, en un grado en que se desprende de los intereses biológicos del sujeto. El portador de espíritu se trasciende, prescinde de sí, se pierde para ganarse, como diría un místico. No es posible abarcar, en esta síntesis, los amplios desarrollos de Francisco Romero en torno al espíritu que forman el núcleo central de su libro.

La proyección ética nace del espíritu. Allí donde encontramos la trascendencia —y el espíritu es trascendencia— tenemos el deber de servirla. De este modo, la ética se separa de la moral y de lo sociológico para hacerse trascendente y, en definitiva, emanar del sujeto, en cuanto toma conciencia del espíritu. «Ante la trascendencia universal, el espíritu que es trascendencia pura, no puede contentarse con la postura cognoscitiva, que termina con la admisión teórica de lo que es, que se limita al reconocimiento natural del ámbito cognoscible, sin que le importe la diferencia de valor entre los distintos grados de trascendencia que descubre en los diferentes planos de la realidad. La positividad de la trascendencia, reconocida como valiosa, le impulsa a tomar partido por ella...»

La presencia del Puesto del hombre en el cosmos *y, en general, de Max Scheler, en este libro, es algo patente que el autor no disimula lo más mínimo. Pero Romero discrepa de Max Scheler en muchos desarrollos, de suma importancia, aunque el sonido, el tempero, de su filosofía espiritualista, es manifiestamente scheleriano.*

José Gaos compara el libro de Francisco Romero con diversos precedentes de la filosofía universal (el mismo Puesto del hombre en el cosmos, *el* Essay on man, *de Cassirer) y, en el pensamiento hispanoamericano, con la* Filosofía del entendimiento, *de Bello.*

A. F. S.

MILLONES AL HORNO

Por JULIO CAMBA.-Colección Austral.- Espasa-Calpe.-Madrid, 1958.

En una historia de la literatura española en que la clasificación no obedeciera al malhadado criterio escolar de la vulgaridad «profesoral», sino al de la estimativa superior que se refiere a las calidades psicológicas, estéticas y morales, Julio Camba aparecería casi solitario. No es poco honor el suyo: ser un solitario en una literatura como la nuestra, que entre la chabacanería, la grandilocuencia y el patetismo consume tres partes de su hacienda...

Lo más acertado que se puede hacer con Camba es no clasificarlo. No es un humorista en el sentido que se le da a la palabra corrientemente, cuando se quiere designar con ella al hombre que voluntariamente persigue la caricatura del mundo humano con intención desdeñosa. Y de ninguna manera es un satírico. Camba ama a los hombres y a las cosas, sin echar nunca mano a la indulgencia del perdonavidas o a la disciplina del pedagogo, tras las que se oculta una fingida superioridad. Su personalidad es la del artista que, en cumplimiento de su misión, salva los momentos de la vida en concreto, tal y como ellos son. En este libro, **Millones al horno**, nos lo dice en el artículo titulado «La Nochebuena»: **En realidad** —escribe—, **la vida no es tan triste como uno cree por Nochebuena, y, triste o alegre, lo general es que la vida no tenga importancia ninguna. Aquel Larra, en el fondo, no dejaba de ser un tanto farsante. Yo me lo figuro siempre despreciando todo lo que le rodea y dándose un gran postín, como si fuese muy superior a todos sus contemporáneos o como si le doliese el hígado. Nada le parecía bien, nada le gusta, nada le hace reir.**

No es que a Camba todo le parezca bien, todo le guste, todo le haga reir. Es que sus opiniones personales, sus valoraciones y sus aspiraciones ideales las considera tan suyas como las de los otros de ellos. Y así nos enseña que la superioridad de un hombre sobre los demás apenas es otra cosa que el resultado de la comprensión. La comprensión tiene que resolverse forzosamente en humor. Camba comprende a esos increíbles ingleses, alemanes, franceses, italianos, turcos, americanos que ha visto por el mundo, como comprende a los españoles. Si miss Smith oye impertérrita leer a su padre el relato del más monstruoso parricidio que se pueda pensar, para sobresaltarse al oír que el criminal hacía sopas de bizcocho en un tazón de café con leche cuando lo detuvo la policía, la culpa no es de miss Smith. ¿Cómo va a tener tan angelical criatura un corazón tan empedernido? Es que estamos en Inglaterra. Y si una muchacha enamorada le dice al feliz mortal que ha captado su cariño, **¡mi todo pequeño carnero!, ¡mi todo pequeño jilguero!, ¡mi todo pequeño cangrejo!**, y así sucesivamente en una sola sesión, entre carantoñas y arrumacos, hasta acabar con toda la fauna, es que estamos en Francia.

Así Camba nos va descubriendo el mundo, tan inocente hoy como el primer día de la Creación, sólo que civilizado. Ni malo ni bueno. Cuando más, absurdo. Pero tampoco Camba se atrevería a afirmarlo. Porque Camba, español que salió al mundo para serlo y compararlo con su país, sólo se atrevería a asegurar que existen diferencias y grados en las civilizaciones. Un alemán siempre será analítico; un inglés, desdeñoso y ensoberbecido; un francés, petulante; un español, inadaptado hasta en su patria... Es, sin embargo, un solo aspecto de cada uno lo que señala con semejantes predicados, porque también algunas veces los españoles, por ejemplo, somos analíticos, desdeñosos, petulantes. Camba huye de las definiciones, de las imposibles definiciones escolásticas.

La mirada de Camba, al pasearse por entre la fauna humana, penetra sutilmente en el tejido de la realidad que los conceptos previos deforman, invierten, destruyen y la hacen incomprensible. Lo pintado devora a lo vivo. Así aquel francés que le decía: **¿No hay toreros en Pontevedra? Es extraordinario. Sin embargo, Pontevedra pertenece a Andalucía, ¿no?**

—No.

—Es extraordinario. Entonces usted no es andaluz.

—No, señor.

—Es extraordinario. Yo creía que todos los españoles eran andaluces.

Y hablándole de Madrid:

—¡Madride! ¡Madride! ¡Ah! ¡Cómo yo amo los naranjos!...

—¿Por qué dice usted que ama los naranjos?

—Por Madride. ¿No es Madride el país de los naranjos?

—No. En Madrid no hay más que naranjas.

—Es extraordinario. Yo creía... Pero Madride es bien el país de los divos. El país de los naranjos es Toledo, ¿no?

—No, señor.

El dislocado diálogo sigue en torno a los toreros, los trovadores, las ricas y preciosas telas que visten Carrère y Villaespesa, los hidalgos, el sombrero calañés y el calzón corto, las procesiones, las bailarinas... Y todo, sin comentarios, se resuelve y disuelve en el absurdo que Camba capta y fija en su prosa matizada, comprensiva, amorosa. Es el humor natural que, por vía comprensiva, obliga a los jueces severos y arbitrarios a guardarse los códigos que enjuician y sentencian sin acertar con la justicia.

R. P. D.

"JORGE GUILLEN OU LE CANTIQUE EMERVEILLE"

por PIERRE DARMANGEAT. - Librairie des Editions Espagnoles. París, 1958.

He aquí un libro rico en sugestiones y hallazgos, que muchos poetas jóvenes debieran leer. Pierre Darmangeat, poeta él mismo, profesor e hispanista, es fuera de España uno de los que mejor conocen nuestra poesía, particularmente la contemporánea. De él recordamos una magnífica traducción de los «Trois poèmes majeurs», de San Juan de la Cruz, un estudio sobre «L'homme et le réel dans Antonio Machado», y otro en torno a «Pedro Salinas et La voz a ti debida».

Ahora aborda el análisis de otro de los grandes de la generación del 25: Jorge Guillén y su libro único, continuamente aumentado y corregido, «Cántico». (Deliberadamente, prescinde Darmangeat de los poemas que Guillén ha ofrecido como adelanto de su segundo libro, «Clamor».) Y lo aborda con un peculiar método analítico, inverso al generalmente utilizado: se trata, como el mismo autor indica en breve nota introductoria, no de disertar sobre el poeta y su obra partiendo de posiciones y conceptos establecidos de antemano, sino de penetrar en «la intimidad de los textos para extraer de ellos algunas visiones de conjunto», «tratando de captar los aspectos... más característicos y de mostrar el contenido a veces secreto, jamás hermético, altamente elaborado por un espíritu exigente, pero siempre rico en savia y en sensibilidad». De aquí un análisis que podríamos llamar «interno» o «impresionista», en que el crítico desmonta y vuelve a montar los elementos (morfológicos, sintácticos, fónicos, puramente poéticos) del poema, reconstruyendo por así decir el acto creador que le ha dado cima, para hacer saltar aquí y allá la impresión certera que nos dará la afirmación de carácter general. Método que exige una agudeza y una sensibilidad que sólo en un crítico que fuera a su vez poeta podía darse.

Al aire de los poemas escogidos de «Cántico», Darmangeat nos va mostrando algunas características de la obra guilleniana, haciéndonos ver aspectos inéditos o que chocan con nuestras ideas preconcebidas. Así, sobre el intelectualismo de Guillén: «Esta poesía intelectual —dice Darmangeat— es una poesía apasionada, y el *concepto* nace del ardor mismo de la pasión. Guillén se inscribe en una tradición tan auténticamente española, que los más grandes nombres se nos vienen a las mientes.» Y aquí una cita de Unamuno, cuya relación con Guillén podría a primera vista parecernos inadecuada; sin embargo, Darmangeat nos demuestra que existe. Más adelante, la relación entre Guillén y Valery se manifiesta, a pesar de los indudables rasgos comunes de ambas estéticas, menos consistente de lo que generalmente se piensa; entre ambos poetas

HEIDEGGER, PENSADOR DE UN TIEMPO INDIGENTE, por Karl Löwith.-Ediciones Rialp.-MADRID

Como es sabido, Martin Heidegger es uno de los pensadores más interesantes de nuestro tiempo. Seguramente ninguno como él ha sido tan discutido, elogiado y atacado. Para unos, es un genio de la Filosofía. Para otros, es un bufón. En torno a su obra se ha escrito ya mucho. Su influjo en la época actual es considerable, lo cual se explica bien, porque Heidegger se ha planteado con una fuerza y una originalidad extraordinarias los problemas del tiempo, de la finitud, de la nada y de la muerte. Ha ahondado como casi ningún otro pensador en la cuestión ontológica de la temporalidad, y se ha encarado con la nada de la manera más decidida y más trágica. Se le ha llamado filósofo de la noche del mundo, y en efecto, tras la noche no atisba la nueva aurora y tras la muerte no intuye la inmortalidad.

Es, sin duda, el filósofo de la actual situación desesperada del hombre. Aparte de otros varios, hay que reconocerle un valor: que ha sabido enfrentar al hombre consigo mismo, de la manera más desnuda, sin apoyo ni máscara de ninguna clase, es decir, con su sola autenticidad. Parte de su trágica desesperación, de su helada soledad, llevada en vilo, a la que no llega el calor de la naturaleza ni el de la sociedad humana. Si Heidegger no ha visto más que la soledad, la nada y la muerte en la raíz de la existencia humana, en su «Sein und Zeit», ese fué su defecto capital. En su última época, alientan en él otras ideas menos desesperadas. Por la dificultad de su pensamiento filosófico, es ardua la tarea de exponer su desarrollo y mucho más la de criticarle con alguna solvencia intelectual.

Su figura atrae o repele irresistiblemente. Löwith se enfrenta con él, sin sentirse atraído ni repelido fuertemente por su personalidad filosófica, sino que la estudia polemizando con cierto respeto, pero sin esa veneración que le profesan algunos círculos alemanes. El enfoque de Löwith se proyecta sobre la esencial contradicción que descubre en la filosofía heideggeriana: la de la analítica de la existencia humana que inició hace más de treinta años al escribir «El Ser y el Tiempo», que implicaba cierto subjetivismo, y la posición de estos últimos años abandonando esa tesis subjetivista.

Sin intentar, en ciertas ocasiones, el desarrollo de su filosofía, objeta Löwith al filósofo alemán y le objeta formulando preguntas, muchas de las cuales llevan ya implícita la respuesta. He aquí una: «¿es posible investigar la esencia del Ser prescindiendo de un ente al que se interrogue, sea éste como en el Ser y Tiempo, el mismo hombre que pregunta, o sea, en fin, un Cosmos que sustenta lo humano y lo divino?».

Las objeciones de Löwith al pensador alemán se hacen, casi siempre, reduciendo la inmensa complejidad de los problemas filosóficos a la cómoda simplicidad de los dilemas. Otra contradicción que acusa el autor del libro en el mismo filósofo: que en «El Ser y el Tiempo» no ha alcanzado Heidegger nada duradero, inalterable, indestructible o eterno...» Sin embargo, en «¿Qué es Metafísica?» dice el filósofo refiriéndose al temor: «Ilumina y cuida aquella dimensión de lo humano en que mora lo permanente.»

Löwith encuentra en el pensador alemán una dualidad de fundamentos: el constituído por la existencia del hombre, en cuya base se da el Ser, y el fundamento del Ser, en cuya base se da la existencia humana.

Entre el Heidegger de «El Ser y el Tiempo», y el de los escritos posteriores, observa el autor una variación del centro de gravedad de la relación entre el Ser y la existencia humana. En la citada obra, el Ser es «lo absolutamente trascendente», distinguido siempre de los entes, pero sin ser por ello desligado de los mismos, convirtiéndose en algo absoluto. «Posteriormente, Heidegger eleva el Ser a la categoría de lo absoluto».

Ahora bien: ¿es verdad que el Heidegger posterior significa ontológicamente la negación del Heidegger de hace más de treinta años, cuando publicó su famosa obra citada?

Aunque Löwith parece haber estudiado al referido filósofo, y ha sabido destacar alguna de sus contradicciones esenciales, no creo yo que el pensador de hoy niegue tan burdamente al de ayer. Lo que hace es enriquecerse y completarse en algunos aspectos. Si, en efecto, ha cambiado alguna de sus tesis cardinales, el punto de vista desde el que contempla al mundo parecer ser el mismo. Cuando un pensador de su talla se contradice en sus ideas más fundamentales es porque su visión del Universo ha cambiado radicalmente, y esto puede obedecer a que su sentimiento del mundo y de la vida también han sufrido un cambio radical. Atribuir ese cambio al célebre filósofo es muy aventurado.

En la segunda parte del libro estudia el autor la indigencia del tiempo actual. Según Löwith, Heidegger «piensa el Ser en virtud del tiempo que lo cobija y oculta, como es propio de un pensador que se ocupa de lo histórico en tiempos indigentes». Esa indigencia radica en una doble ausencia: «la de los dioses que huyeron y la del que aun no ha llegado».

Según Löwith, al hablar el citado filósofo sobre la historicidad de la existencia humana, fundándose en que el destino del Ser cambia, con ello presupone que la esencia o naturaleza del hombre varían.

Lo cual es bastante trivial.

Cuando Heidegger dice que «sólo la auténtica temporalidad, que es finita, hace posible un "destino individual", o sea, la "historicidad propia"», objeta Löwith preguntando cómo se podrá trazar la frontera entre el «auténtico» acontecer y lo que se produce «vulgarmente», o cómo se podrá distinguir inequívocamente entre el destino elegido libremente y el que ha sido impuesto.

La objeción es poco certera. Deja intacta la tesis heideggeriana. Uno de los conceptos mejor perfilados del pensador alemán es el de la existencia auténtica y el de la inauténtica. La dificultad de distinguirlas muchas veces, en casos determinados, no ataca lo más mínimo su distinción ontológica.

Heidegger, según Löwith, expone la Historia Universal como la historia de una decadencia y funde la historia de la Metafísica con la historia del mundo.

Esto es exacto. Pero el autor no busca la raíz heideggeriana de estas ideas. Es que sobre la temporalidad, en cuyo análisis, el repetido pensador reveló su fuerza creadora, se detiene muy poco Löwith.

Se pregunta el autor si el empeño apasionado de Heidegger por dar expresión al Ser obedece a alguna ley, y contesta, «de acuerdo con la íntima convicción del propio filósofo: que «a ninguna otra que a la indigencia y a la necesidad interpretada históricamente en relación con la indigencia del mundo». Si esto es verdad, la necesidad y la indigencia aludidas han actuado sobre la pasión heideggeriana de preguntarse por el Ser y de expresarle. Pero la expresión del Ser ¿calma la necesidad que la produjo? Yo creo que en Heidegger la expresión del Ser no calma tal necesidad.

El libro de Löwith, a pesar de las insuficiencias apuntadas, encierra un vivo interés filosófico, por lo que merece ser leído y meditado (1).

Julián IZQUIERDO

(1) El prólogo, de Fernando Montero, es un bello ensayo que acrecienta el valor de la obra.

"Jorge Guillén..."

(Viene de la página anterior.)

media «la distancia que separa una inteligencia cordial de un razonamiento *puro*». «En ello veo —concluye Darmangeat— una superioridad incontestable de Guillén sobre Valery. Sin el apoyo de ninguna doctrina filosófica, por su fidelidad a la vida cálidamente percibida, el poeta español expresa la fecunda dialéctica del ser, capaz de una incesante creación.» Y el Guillén que en nuestra Patria ha pasado por poeta puro por excelencia, ya en una carta de 1926 se pronunciaba por una «poesía compuesta, compleja, por el poema con poesía y otras cosas humanas. En suma, una «poesía bastante pura», *ma non troppo*».

Muchas otras sugestiones y puntos de vista nos ofrece el libro de Darmangeat, como finas calas en el espíritu del poeta; no podemos aquí recogerlas. El análisis inmediato y sin prejuicios del crítico francés nos obliga a revisar ciertas ideas preconcebidas en torno a la obra de Guillén. El gran poeta español resulta relativamente extraño para la sensibilidad de la última generación poética española: nuevos tiempo traen nuevos climas y nuevas preocupaciones; el mundo en el que «Cántico» fué madurado era más abierto y coherente, menos urgente y desgarrado que el que le ha tocado vivir a la juventud española de hoy. De todos modos, cualquier poeta tiene siempre algo que aprender de esta sincera y esforzada creación guilleniana: su búsqueda de la sabia sencillez, del despojamiento y la esencialidad poética, de la exactitud continuamente conquistada en la expresión. El ejemplo de Guillén nos muestra admirablemente que el poema no es sólo inspiración, sino inteligencia y esfuerzo. El libro de Darmangeat, en este sentido, es buena enseñanza para poetas, como excelente trampolín para sumergirse en el compacto mundo poético guilleniano.

F. F.-S.

SALMOS AL VIENTO

por JOSE AGUSTIN GOYTISOLO. - Instituto de Estudios Hispánicos. - Barcelona, 1958.

Un libro implacable, duro, este de José Agustín Goytisolo, que obtuvo en 1956 el Premio Boscán de Poesía. Temática y estilísticamente duro.

Recordamos su libro anterior, *El retorno*, que le dió a conocer como uno de los mejores poetas jóvenes españoles, por la finura y penetración de su expresión poética. De aquel libro al presente, va un paso, un largo paso, que el poeta ha dado sin perder nada de sus cualidades. En *El retorno* era la experiencia íntima, el mundo interior de la nostalgia, lo que sobre todo se cantaba: un libro sensitivo y sereno, en que dominaba un lirismo apaciguado en el dolor. *Salmos al viento*, en cambio, es un grito, una voz violenta que quiere arrancarse las espinas de la indignación. El tema ya no es la experiencia interior del poeta, sino la experiencia de lo que le rodea, más precisamente de la realidad española de los últimos años. De aquí surge la sátira social que J. A. Goytisolo lleva hasta el sarcasmo. No en vano en el encabezamiento del libro figuran unos versos de Quevedo. Pero en Goytisolo no es el pesimismo esencial, metafísico del amargo Quevedo lo que domina, sino la indignación civil por ciertos desafueros. En *Salmos al viento* hay esperanza, y en nombre de esa esperanza el poeta protesta contra todo lo que le parece feo, ruín o mentiroso en su realidad social. Unas veces son los «poetas celestiales», reflejo irónico de unos años en que una sedicente «juventud creadora» se ocultaba en los cafés y en Garcilaso para no ver lo que ocurría a su alrededor:

Es la hora, dijeron, de cantar los asuntos
maravillosamente insustanciales, es decir,
el momento de olvidarnos de todo lo ocu-
[rrido
y componer hermosos versos, vacíos, sí, pero
[sonoros.

En otros poemas, «Apología del libre» o «Vida de justo», Goytisolo *canta* al «gran plutócrata», satisfecho y productivo:

Nadie como tú, maravilloso germen
de la opulencia y de la gran industria,
con tu cartera, con tu hermosa calva
rodeada de planetas y aureolas.

Con tono más íntimo nos habla el autor de sí mismo en «Autobiografía», un bello poema por su sencillez y su gracia tr... Para terminar el libro con el «Tríptico... soldadito», poema de la desilusión de... que fueron a una guerra:

Ahora estamos aquí. Tres comidas
al día. Hacemos puentes
para los que nos mandan. No entende...
nada de lo que ocurre. Pero dicen,
tenéis que construir, y construímos.

Cada poema lleva como exergo una ... bíblica, que con su austera severidad ... diza el sentido de la sátira.

Estilísticamente, *Salmos al viento* es ... bién un libro duro, incluso a veces ásp... Pero con un dominio del verso que sua... las aristas cortantes de expresiones cien... cien prosaicas que impone el tema. E... directo y apretado al cuerpo del asunto, ... co en metáforas, que cuando estallan r... llan como látigos. Pero variedad expre... y riqueza de invención. Sobre todo, ex... tud en la palabra.

En medio de tanta blandengue poesía ... tanto verso superfluo y recompuesto, g... leer estos poemas, de una eficacia expre... nada frecuente. J. A. Goytisolo sigue s... do, en este segundo libro suyo, un fino ... ta que sabe decir, poéticamente, lo ... siente y lo que le duele.

F. F.-S...



N EL MAR HAY FANGO

por MARIA DEL PILAR CONDE MEDINA. - Distribuidor, J. de Oteyza. - Madrid, 1957.

Es posible que la facultad narrativa por elencia sea eminentemente femenina. Lo e se llama la fabulación en sí, el don de entar historias y contarlas, sabiendo cap- la atención de toda clase de personas ndientes del «qué pasó», «qué pasará», nstituye, desde luego, un privilegio de unas novelistas como M. del Pilar Con- Medina, según demuestra en esta obra, etadísima de peripecias y lances apasio- ntes, a lo largo de sus nutridas trescien- páginas.

Esta autora, seguramente joven y de quien conocemos sino «En el mar hay fango», ntea también el problema de la imagi- ción en la novela y hace preguntarnos re cómo se conjuga con lo que pudiera marse la realidad, ya que las lindes en- ambas son muy difíciles de establecer. recuerdo ninguna novela de estos últi- s veinte años, tan ricos y densos en este nero, que pueda compararse en alarde de aginación a la de M. del P. Conde Medi- . No se crea que se trata de esa fantasía tanto pueril, para uso también de men- infantiles en que se complacen algunos tores. No. En este caso la escritora, sin ir de lo absolutamente verosímil y hu- no —y no demasiado humano, sino muy mano—, despliega una imaginación asom- osa. Todo lo que allí se narra puede ocu- r en nuestros días, y todo es natural y gico, pero todo es también sorprendente: aventuras de la protagonista, que cono- mos primero como Soledad Torres, luego nvertida en Christine Paranelli, aventure- pese a ella, que pasa de enfermera en a clínica madrileña a través de multitud vicisitudes, que no es preciso concretar esta nota. Los tipos de contrabandistas, rsión moderna de un mundo piratesco e parecía periclitado; el barajar coheren- de ambientes bien diversos, Madrid, el r, el norte de Africa, Oriente, Norteamé- a...; los numerosos personajes que se nejan, entre los cuales los doctores Gram- r y Alex Morton están vigorosamente pujados; todos los elementos de la na- ción se hallan trabados con fuerza y se combinan con un poder de intriga extraordinario. Este es uno de los mayores secretos de «En el mar hay fango». El mundo médico me parece de lo mejor observados de la novela, y los ambientes están descritos con sobriedad y fuerza expresiva. Seguro que la autora los conoce directamente. La amalgama de peripecia externa y análisis psicológico encuentra asimismo un equilibrio raro en un tipo de novela de acción que pudiera tender principalmente a lo primero. Sin embargo, los personajes tienen gravedad de alma, y los caracteres están plenamente justificados. Por supuesto, de esta novela podría obtenerse un magnífico guión cinematográfico. Aunque sea venial, es lástima que la puntuación desfigure a veces un estilo llano, directo y de enorme eficacia novelesca.

E. G. - L.

"TRADUCTION EN VERS DES BUCOLIQUES DE VIRGILE, PRECEDEE DE VARIATIONS SUR LES BUCOLIQUES"

por PAUL VALÉRY. - Ed. Gallimard. - París, 1958.

Después de leer la traducción de las Eglogas de Virgilio realizada por Paul Valéry y publicada hace unos años, en edición privada y de lujo, y ahora reeditada para el público general, se nos ocurre, como único comentario, aplicarle un slogan publicitario de estilo americano, que irritaría al europeo Valéry: es una traducción incomprensiblemente hermosa. *Pero se trata de Virgilio y se trata de Valéry, y quedarse en la preliminar vaciedad del asombro sería una descortesía, delito más grave acaso que la irreverencia que en un aficionado a las humanidades clásicas, si bien reverente, supone extenderse en consideraciones más allá de la simple admiración.*

El libro se abre con unas variaciones sobre las Bucólicas. *En ellas, Valéry nos cuenta sus experiencias de traductor, sus dudas y vacilaciones, y nos da su teoría poética:* su testamento, *como la llama A. Roudinesco, el amigo a cuya devoción por el gran poeta francés debemos la inigualable versión que nos ocupa, y en el que se dicen muchas cosas, tantas cuantas puede sugerir a un Valéry el divino mantuano. Entre bromas y veras, sutiles ironías y expresiones con ciertos perfiles de* boutades, *Valéry confiesa cómo su parco y semiolvidado latín escolar y su pobre erudición lo tenían embarazado y desarmado frente a los textos venerables.*

EFECTIVAMENTE, A CUALQUIERA, y más a un poeta, tiene que aterrarle la lista interminable de los comentaristas de Virgilio, que, por lo menos, desde Servio, el gramático del siglo IV, hasta Carcopino, el gran humanista de hoy, han escudriñado los poemas gloriosos por todos sus lados: gramaticales, poéticos, retóricos, estéticos, culturales, históricos, alegóricos, directos... Valéry, modestamente —la modestia del humor—, empezó por repasar sus apuntes de clase —de clase francesa—, repletos de saber profesoral —terrible saber aúlico—, pero inservibles para su empresa. Y entonces, se abrazó a una fórmula salvadora: Virgilio según Virgilio y Virgilio según yo. *Y en unos meses, A. Roudinesco tenía en su poder la traducción solicitada, sorprendente hasta el punto de hacernos sospechar, con peligrosa temeridad, que si la vivencia lírica del mantuano hubiese sido expresada en francés originariamente, el texto de las Eglogas sería muy aproximadamente éste que el traductor ha construido en alejandrinos, libres de la calamidad de la rima, y en el que ha trasvasado, sin apenas perder una gota, el vino lírico del que Paul Claudel llamaba* el Poeta, *sin más adjetivos.*

Por cada hexámetro, un alejandrino. Es ya una señalada hazaña ésta de lograr que la densidad expresiva del latín en su momento de máxima tensión se corresponda con las posibilidades de una lengua moderna, pobre en cantidad silábica, y cuya gramática, antimusical por enemiga del hipérbaton y exigente de artículos, pronombres y proposiciones, restringe al máximo la libertad de composición y ata de pies y manos a quien se acerca, con intención de traducirlos, a esos clásicos de la latinidad, que, como Horacio, parecen poner al pie de su obra, a modo de precepto prohibitivo, el Exegi monumentum aere perennius. *Mas hay que añadir a esto las enormes dificultades que el tiempo opone a la apropiación justa por un hombre de hoy de una estética y una cultura históricas y personales dos veces milenarias.*

UN TROZO TOMADO AL AZAR, Y NO con demasiada fortuna (por la consonancia de cerf *y* vert), *perteneciente a la II Bucólica, basta para muestra y demostración de la calidad de la traducción de Valéry.*

Texto de Virgilio:

O tantum libeat mecum tibi sordida rura
Atque humiles habitare casas, et figere [cervos,
Aaedorumque gregem viridi compellere hi- [bisco!
Mecum una in silvis imitabere Pana ca- [nendo.
Pan primus calamos cera coniungere plures
Instituit; Pan curat oves oviumque ma- [gistros.
Nec te paeniteat calamo trivisse labellum:
Haec eadem ut sciret, quid non faciebat [Amyntas?

Versión de Paul Valéry:

Puisses-tu seulement, dans mon pauvre vi- [llage,



Los Complementarios y otras prosas póstumas

por Antonio MACHADO

Editorial Losada - Buenos Aires

Este libro de Antonio Machado contiene, entre otros trabajos, unas notas sobre la poesía, un inconcluso discurso de ingreso en la Academia de la Lengua y unas cartas a Unamuno.

En las páginas 42 y 43 del volumen hay una breve reflexión suelta sobre la metafísica del poeta, de un inapreciable valor para estudiar en la poesía de Antonio Machado la metafísica que ella lleva implícita. Esa nota está fechada en Segovia y en el año 1923. No resisto a la tentación de reproducir, en interés del lector, la segunda parte de la nota, que dice así: «En una filosofía no hay derecho a postular ni la homogeneidad ni la heterogeneidad del ser, sino que se impone el reconocimiento de la antinomia kantiana. Pero el poeta, cuyo pensar es más hondo que el del mero filósofo especulativo, no puede ver en lo que lógicamente es pura antinomia solamente el juego de razones, por necesidad contradictorias, al funcionar en un vacío de intuiciones, sino que descubre en sí mismo la fe cordial, la honda creencia, la cual no es nunca una balanza en el fiel, en cuyos platillos se equiponderan tesis y antitesis, sino vencida al mayor peso de uno de los lados». Esto explica el título de una de las obras de su poeta apócrifo Abel Martín: «De la Esencial Heterogeneidad del Ser», y nos revela la influencia de la filosofía kantiana sobre el pensamiento de Machado, no para seguirle en ese problema, sino para adoptar respecto de las famosas antinomias cosmológicas de Kant una posición vital o cordial que significa la adhesión a unos de los juicios antinómicos después de haberles tenido muy en cuenta.

El discurso de ingreso en la Academia, aunque incompleto, es flúido, bello, hondo y bastante original. En él también se trata sobre poesía. Constituye un magnífico complemento a las machadianas «Reflexiones sobre la Lírica».

Las cartas dirigidas a Unamuno encierran un doble interés: el de su alto valor literario en sí mismo y el de su valor como expresión del espíritu del gran poeta. En una carta, sin fecha —¿de 1913?—, escrita desde Baeza, dice Machado: «Cuando se vive en estos páramos espirituales no se puede escribir nada nuevo, porque necesita uno la indignación para no helarse también.» Más adelante añade la misma carta: «Yo he vivido cuatro años en París y algo, aunque poco, he aprendido allí. En seis años rodando por poblachones de quinto orden, he aprendido infinitamente más. No sé si esto es para todos, pero cada cual es hijo de su experiencia.» Y agrega Machado una importantísima confesión: «La muerte de mi mujer dejó mi espíritu desgarrado. Mi mujer era una criatura angelical segada por la muerte cruelmente. Yo tenía adoración por ella; pero por sobre el amor está la piedad. Yo hubiera preferido mil veces morirme a verla morir, hubiera dado mil vidas por la suya. No creo que haya nada de extraordinario en este sentimiento mío. Algo inmortal hay en nosotros que quisiera morir con lo que muere.»

Lo que evidencian esas cartas es la sencillez, la bondad y la generosidad del gran hombre. Trata a Unamuno de «querido y admirado maestro» y de «queridísimo D. Miguel». Esos adjetivos y otros similares revelan su generosidad y su humildad extraordinarias. ¡Cuánto pudo haber aprendido en ese terreno el soberbio ex Rector de Salamanca, del que a sí mismo se llamo en una maravillosa poesía «humilde profesor de un Instituto rural»!

En carta de 31 de diciembre de 1914, escrita en Baeza, le dice: «Yo sigo en este poblachón moruno sin esperanzas de salir de él, es decir, resignado, aunque no satisfecho. Para salir de aquí tendría que intrigar, gestionar, mendigar, cosa incompatible no sé si con mi orgullo o con mi vanidad. En los concursos saltan por encima de mí, aun aquellos que son más jóvenes en el profesorado, y no precisamente a causa de su juventud, sino por ser doctores, licenciados, ¡qué sé yo cuántas cosas!... Yo, por lo visto, no soy nada oficialmente. Esto, en cierto modo, me consuela.»

Así era mucho mejor, porque en la dura experiencia de su soledad podría meditar y crear algo inmortal como su «Poema de un Día» («Meditaciones Rurales»), algo difícilmente superable.

Parece que Don Miguel se propuso que destinasen a Machado a Salamanca. Por ello, en carta de 16 de enero de 1915, escribe el autor de «Campos de Castilla» a Unamuno: «Para mí sería una inmensa satisfacción el ir a Salamanca de profesor, y si ese buen señor Laserna piensa en su retiro y antes quiere hacer una obra de caridad bien entendida, colmaría mis aspiraciones con esa permuta. Ahí está usted y la tierra castellana que tanto amo. Con el alma agradecería cuanto haga, y, siempre, su buen deseo.»

De haber sido destinado a Salamanca el profesor de Francés, el contacto entre Don Miguel y Don Antonio habría sido fecundo para los dos grandes espíritus.

En una carta del 1922, comenta las «Andanzas...» de Don Miguel: «Su obra me tiene compañía y la llevo conmigo a estos viejos cafés de Segovia, donde logro un poco de aislamiento para la lectura y el trabajo.» Y después: «Siempre al leerle encuentro consuelo y pienso que acaso España tiene todavía un porvenir. ¿De dónde saca usted tanta juventud, tanta energía espiritual? Aquí, donde todo se viene abajo, todas las almas se caen, literalmente, a los pies, sólo usted se mantiene enhiesto... Esto quiere decir que no está usted solo, sino que Dios pelea de su parte.»

¡Qué gran interés encerrarían las cartas de Unamuno contestando o suscitando las de Antonio Machado! ¡Lástima que las de Don Antonio sean sólo nueve! Pero si son escasas, su importancia literaria y biográfica es singular.

J. I. O.

Loger sous l'humble toit, venir tirer le [cerf,
Harceler mes chevreux à coup de rameau [vert!
Viens, nous imiterons tous deux le chant [panique
De ce Pan, protecteur de brevis et bergers,
Qui joignit le premier les roseaux par la [cire.
Tu ne te plaindras point du baiser de ma [flûte.
Que ne fit Amyntas pour égaler mon Jeu?

En estos versos, con los que Coridón inicia el llamamiento a Alexis, para que comparte con él la vida pastoril y disfrute sus regalos, juntos con los de las Ninfas, el verso francés revive, con fidelidad en la letra y en los conceptos, el lirismo virgiliano. Y así, a todo lo largo de los 829 hexámetros de las Bucólicas, *exactamente los mismos que los alejandrinos de la versión.*

Pero, con todo, al lado del decir del poeta francés —perfecto—, el decir virgiliano permanece triunfador e intacto, defendido por la virtud inviolable de las plenitudes. Al prodigio de la traducción de Valéry sólo le falta la materia que trabajó Virgilio. La flauta de Títiro no ha querido sonar más que soplada, de una vez para siempre, por el tímido provinciano de la Roma antigua, diciendo palabras que, a la poesía personal, unen precipitados extraños de cultura escolar, ambiente literario, medio social y situación política... Deus nobis haec otia fecit.

Rafael PEREZ DELGADO

ORIGEN Y FORMACION DEL PUEBLO HISPANO

Por MARTIN ALMAGRO.-Barcelona. Vergara Editorial, 1958. 170 páginas

Quiénes constituyeron la base étnica formativa del pueblo hispano y cómo éste se fué desenvolviendo hasta adquirir su actual ensamble antropológico son cuestiones siempre apasionantes en la Historia de España y de la Península Ibérica. Sobre el tema se han ocupado muchos ensayistas y no pocos especialistas e historiadores.

La problemática que supone el tratamiento de tal cuestión es amplísima, y por la distancia cronológica que nos separa de aquellos nuestros antepasados que corrieron la aventura de internarse en la Península Ibérica y luego establecerse en ella, es sumamente difícil lograr una síntesis que nos aclare, por lo menos en lo fundamental, los sucesos de aquellas épocas y su entronque sistemático con el presente.

MARTIN ALMAGRO, CATEDRATICO DE Prehistoria de la Universidad de Madrid, es autoridad científica en estos menesteres y acaba de publicar un libro que nos resume los principales episodios de la prehistoria peninsular. El título de la obra, *Origen y formación del pueblo hispano*, es de por sí un anticipo de formidables proyecciones históricas, algunas de las cuales son fermento polémico, por estar todavía insertas en puntos no claros de la prehistoria.

Sobre estos problemas, Martín Almagro presenta una mirada panorámica y nos proporciona un proceso, cronológicamente definido, de la formación del pueblo hispano, hasta describirnos la absorción por éste de las consecutivas oleadas bereberes y árabes.

Esta somática básica es muy antigua, pues tiene sus principios en la aparición de grupos cromañones en la Península Ibérica hará aproximadamente unos 40.000 años. Antes, hace unos 500.000 años, existieron unos hombres que se alimentaban de caza grande y de recolección de frutos, cuyo habitáculo eran las riberas del Manzanares. Después, a fines del Cuaternario y durante el transcurso del Paleolítico Inferior, aparece en la Península Ibérica un tipo más humano que el anterior, un tipo que ha sido designado con el nombre de Neandertal. Pero ambos, nos dirá Martín Almagro, tienen poco que ver con el *homo sapiens*, con el Cro-Magnon que constituye la cepa, procedente de Europa, que representa el plantío de la etnia hispánica.

Esta etnia cromañón ofrece dos variedades: una, dolicocéfala mediterránea y otra, dolicocéfala nórdica. Ambas representan en España el llamado período solutrense. Hacia el año 10000 a. de C. el Paleolítico Superior entrará en su ocaso, no sin antes habernos asombrado con el arte rupestre, una de cuyas expresiones más maravillosas son las cuevas de Altamira. Almagro calcula que la población de España durante esta fase sería de unos 50.000 individuos.

Hacia el año 7000 a. de C. empieza en la Península Ibérica el período mesolítico, que durará hasta el año 3000 a. de C. En el mesolítico la Península Ibérica conocerá la emigración de la caza, causa de que se empobrecieran los cazadores que vivían de ella, hasta ser arrinconados en las regiones pirenáicas, lugar hacia donde emigraron estos animales.

Estamos en el período aziliense, y durante estos tiempos los rasgos somáticos cromañones mediterráneos se habrán afirmado por toda la Península Ibérica. Culturalmente, estos pueblos se parecen mucho a los de la cultura norteafricana. Sin embargo, esta última era población blanca, quizá procedente de las penínsulas italiana y española. Como consecuencia de su escasa disponibilidad de fuentes productivas, la población de esta última península disminuyó en el mesolítico, hasta un número que Almagro estima entre 25.000 a 30.000 individuos. Esta población se agrupó, fundamentalmente, en las costas, y secundariamente en las zonas montañosas.

La iniciación del Neolítico hispánico, hacia el año 3000 a. de C., coincide con la presencia de un clima más benigno. Las primeras colonias neolíticas se dedicarán a la agricultura y al pastoreo. Almagro cree que estas migraciones llegaron a la Península procedentes de Egipto, y no, como muchos opinan, del norte de Africa. Este último y España mantendrían un común origen en el Egipto. Esta primera fase neolítica hispánica sería básicamente mediterránea y se caracterizaría por el predominio de un tipo racial más ligero y, por lo mismo, más meridional. Su aparato lítico, por ejemplo, es más fino que los anteriores, y sus formas cerámicas son más sencillas. En la segunda época la colonización se internaría hacia el interior, mezclándose aquí con los cazadores indígenas.

El año 2000 a. de C. marca un importante momento en la Península Ibérica: llegan los metalúrgicos. Se propagaron por las zonas mineras de Almería, Granada, Jaén, Sierra Morena y el Bajo Guadalquivir. Organizaron ciudades, acueductos y fortificaciones. Eran un pueblo señorial que se extendió por la Europa Central. Creó la llamada cultura megalítica, o monumentos de piedra, cuya irradiación llegó hasta las islas británicas.

Alrededor del año 1800 a. de C. llegaron a España los hombres de la cultura del vaso campaniforme, estilo cerámico, que se propagó por toda Europa. Poseían agricultura, metalurgia y pastoreo. Almagro señala que estos grupos pueden haber estado constituídos por gente armenoide, pues en Ciempozuelos (Madrid) se encuentran restos braquicéfalos asociados con cerámica campaniforme.

Los pueblos metalúrgicos continuaron afluyendo a la Península Ibérica, y en torno al año 1600 a. de C. arraigaron unos colonizadores en la región de Almería y crearon la cultura denominada del Argar, que Almagro llama período Bronce II. Se trata de individuos dolicocéfalos y mesocéfalos, afines con la cultura de Fenicia. La cultura argárica ocupó la Andalucía oriental, y quizá la meseta oriental: Albacete, La Mancha y Madrid.

Hacia el año 1000 a. de C. la Península Ibérica venía efectuando una intensa fusión racial, aunque desde 1500 a. de C. se manifestaba un debilitamiento del ingrediente mediterráneo. Con la llegada de los celtas, hacia el 800 a. de C. y también en el 600 a. de C., el aporte europeo se intensificó sobremanera. Estas oleadas célticas se distribuyeron especialmente por el norte de la Península, y secundariamente por el sur. Cultivadores a la vez que pastores, los celtas se asentaron en la meseta norte, en el valle del Ebro, en las cordilleras del sistema ibérico y en el central. Sus zonas de expansión fueron la Extremadura española y la portuguesa. Los celtas de Cataluña y Levante eran acusadamente agrícolas, quizá influídos por los pueblos anteriores. De cualquier modo, el Tajo y el Júcar son, a grandes rasgos, líneas divisorias que establecen el mundo de los asentamientos celtas.

Los ibéricos se mezclaron pronto con
celtas, aunque más tarde los colonizad
griegos, púnicos y romanos se apoyaron
los grupos ibéricos para ir contra los ce
del interior. Este apoyo representa una
va expansión del elemento ibérico haci
interior, en detrimento del grupo cél
indoeuropeo.

EN LA PENINSULA IBERICA, LOS p
blos *históricos* son, por orden de aparici
los tartesios, los fenicios y los griegos.
embargo, no representan grandes ingredi
tes étnicos, sino más bien grupos de
tantes que establecen contacto civiliza
con la Península Ibérica. Somáticame
son individuos mediterráneos. Los prime
se establecieron en la desembocadura
Guadalquivir; los segundos, en toda la
tica o región llana del Guadalquivir, y
terceros formaron colonias fijas en a
nos de los puntos costeros, como Ampu
y Málaga. Desde el punto de vista rac
los romanos no influyeron en la modifi
ción de la población española, pues e
gente afín a ésta. En tiempos de la c
quista romana, la Península Ibérica, d
Almagro, tendría unos cinco o seis millo
de habitantes.

Los romanos se asentaron principalme
en la España meridional, en la región
vantina y en el valle del Ebro; y aun
fundaron colonias, muy poco en el No
Almagro concede a los romanos el ha
pasado a España su idioma y un sent
de unidad étnica, que prevalecerá a pe
de las invasiones germánicas y árabes.

Con la llegada de los germánicos, en
siglo v, A. D., la Península Ibérica ve
nuevo reforzada su población europea,
esta corriente continuará fluyendo en
siglo siguiente. Almagro calcula que
asentamientos germánicos en las partes a
y media del Ebro y las cuencas del Du
y el Cantábrico representan un refuerzo
200.000 individuos.

La llegada de los árabes, en el siglo
A. D., constituye una aportación étnica
terogénea, pues las oleadas que se van p
sentando en la Península Ibérica son, so
ticamente, diversas, aunque el sustrato
reber, mediterranoide, sería el prepon
rante, y el árabe o semítico, el minorita
En general, se repartieron por la Esp
regable o agrícola.

No debe considerarse, según Almagro,
mo un fenómeno de africanización étnica
conquista de España por los musulma
sino como un fenómeno étnico de proced
cia minorasiática. Por lo tanto, en la f
mación del pueblo hispano no debe exa
rarse el aporte africano. Desde el siglo x
hasta el presente, la España meridional
ha ido europeizando de nuevo a través
la colonización efectuada por los pueb
norteños.

Respecto a la etnia judía, Almagro s
tiene que se ha desorbitado su influen
en la formación del pueblo hispano. El e
mento judío se extendió por toda la P
ínsula, pero su verdadera importancia
presenta en las zonas comerciales de
ciudades. En este caso, las minorías jud
más numerosas se reunirían en Sevilla,
ledo y Barcelona, y en tono menor, Ge
na, Santiago, Burgos, Zaragoza y Ter
entre otras más afines.

DEL RECORRIDO QUE HEMOS e
tuado por las páginas del libro de Al
gro podemos destacar una acumulación
historia humana en la Península Ibé
que representa alrededor de unos 500.
años, y la conclusión más significativa
la de que el pueblo español es, fundam
talmente, un pueblo de etnia europeo-m
terránea. En este sentido, los aportes
groides y semíticos, de acuerdo con Al
gro, son menos importantes de lo que
recen discernir otros prehistoriadores e
toriadores.

La presentación de mapas numerosos
los que se puntúan los sitios arqueológ
pertenecientes a cada una de las épo
cronológicas de la historia de vida his
na y las listas de poblaciones donde se
cuentran restos que indican la distribu
de la cultura antigua permite seguir
claridad la exposición de Almagro. En
sentido, el libro facilita unos datos que,
la bibliografía especializada, suelen e
muy dispersos y para cuya reunión se
quiere una paciente labor de años.

Las conclusiones "europeístas" de Al
gro son motivo polémico suficiente p
que nos hayamos internado en el proc
siempre subyugante, de la cronología de
etnia hispánica tal como dicho autor
considera. Este es uno de los rasgos
estimulantes de su obra, aunque tene
que agradecerle a Almagro el lenguaje
cillo y la organización sistemática de
datos científicos.

Por su valor de síntesis, tal obra no
es importante para especialistas, sino t
bién para todos quienes tengan interés
conocer el proceso y evolución de la
tura, o más bien de la etnia española de
sus principios hasta la época moderna.

Claudio ESTEVA-FABREGA

"SAN JUAN DE DIOS"

Una aventura iluminada

por José Cruset. - Premio de Biografía «Aedos» 1957. Editorial AEDOS. - Barcelona, 1958.

Acierta Guillermo Díaz-Plaja recordándonos la condición de poeta del autor de este bello libro en su breve prólogo, donde subraya la personalidad de José Cruset, escritor descollante de las letras catalanas. Y hace bien Cruset en explicarnos la "razón de este libro", pues nos prepara para adentrarnos en sus conmovidas páginas. No falta a esta biografía nada de rigor documental, con puntualizaciones muy precisas del autor sobre sus fuentes, pero tampoco sobra —sino al revés— el temblor poético y fervoroso de que se halla animada. En algunas de sus páginas el dato histórico toma nueva vida en la imaginación del poeta, del biógrafo, y es como una novela que se nos narra. La imaginación, en efecto, no sirve sino para descubrir e interpretar la realidad. Así puede escribir, al comienzo, imaginando la infancia del santo: ..."llorado en la escuela, como todos los niños lloran, con esa espantosa soledad que olvidamos después porque no la sabemos definir. Habrá pisado el gelatinoso piso de los sueños, camino de las zarzas del miedo, y cruzado el puente de la risa inútil, por las pequeñas nadas..."

Se ha preocupado Cruset de que la época viva con fuerza e intensidad en su libro y algunas veces compone estampas de gran poder evocador. Desde el muchacho Juan Ciudad hasta San Juan de Dios se recorre un largo camino, no sólo vital, sino geográfico, pues el santo, en su juventud, participa en las aventuras guerreras de la época y llega hasta Viena en una ocasión memorable. No olvidemos que estamos en plenas campañas carolinas. El 24 de septiembre de 1532 pudo, en efecto, ver al Emperador en Viena...

La tercera parte de su biografía la titula Cruset "El Santo", y comienza por describirnos la llegada de Juan a Granada, con lo que su destino experimenta un giro completo. Pero no puede sustituirse con referencias descriptivas de capítulos o paisajes ni un atisbo de libro tan denso. Diremos sólo, para terminar, que los apéndices son ricos, y entre otros documentos y composiciones en honor del santo se inserta el poema de Lope. Sigue una cronología de "San Juan de Dios y la Obra Hospitalaria", la bibliografía consiguiente, etc. El libro está magníficamente editado, y el poeta José Cruset, que era autor también de dos libros de narraciones, se acredita como un prosista de gran calidad.

E. G.-L.

JUSEP TORRES CAMPALANS

por MAX AUB. - Tezontle. - México, 1958.

Es la primera vez que leo un libro don-
e se aborde una modalidad semejante: la
e una biografía inventada o novela que to-
na la forma biográfica, con sus citas docu-
nentales, sus referencias cronológicas, sus
ersonajes reales que acompañan y entre los
ue vive el protagonista, diálogos con perso-
as que existen o existieron... Experiencia
uriosa y desconcertante. Tanto y hasta tal
xtremo lleva el autor su ficción biográfica,
ue nos da, entre otros muchos testimonios,
os retratos de los padres del pintor Torres
ampalans, y reproduce sus cuadros. Y aquí
opamos con otra máxima dificultad, que ha
ebido vencer el autor: como se trata de
n pintor apócrifo, los cuadros los tuvo
ue pintar el propio Max Aub. Y no aho-
ra tampoco fechas, explicaciones de tema
estilo artísticos, ni sobre las circunstancias
oncretas en que fueron pintados. Igualmen-
e nos da detalles de lugar, de testimonios
obre el pintor por seres históricos, como
lax Jacob, Casas, Apollinaire, Cocteau,
lalraux, y también los del pintor sobre al-
uno de esos personajes. Llega un momento
n que la acumulación de datos verdaderos
on tantos y de tal calidad al lado de los in-
entados, que se duda. ¿Habrá existido este
orres Campalans, catalán de origen cam-
esino, que se fué a París de joven, que co-
oce y habla con Picasso, Gris, Derain;
ue se expresa con desgarro, anarquista y
atólico; que expone sus conceptuosas teo-
ías sobre lo que se proponen hacer en arte
n aquel principio de siglo; que critica a
nos y a otros; que marcha a Méjico en
l 14; que ha dejado un cuaderno de afo-
smos...?

En su difícil e ingeniosa supercheria, el
utor llega a publicar un catálogo de la
resunta pintura de Torres Campalans, atri-
uído a un crítico inglés, del cual a su vez
e dan pelos y señales. Naturalmente, el
astiche, en general, es tanto más valioso
uanto más logra poner en duda que lo sea.
lax Aub vuelve con su texto y su pintura
plantear un viejo problema: el de si la
bra de arte tiene valor en sí misma, inde-
endientemente de su originalidad personal.
n otras palabras: en el caso de que una
nitación llegue a ser confundida con el
riginal, ¿qué valor puede atribuirse a
quélla? Ocurrió no hace mucho con Chi-
ico.

Pues las pinturas que Max Aub reprodu-
e de la época cubista pueden ser auténticas en sí mismas, aunque no sean de Torres Campalans ni haya existido éste. Aquí radica uno de los méritos fundamentales del libro: en el enorme conocimiento que revela de una época de la pintura y del arte contemporáneo en general. Max Aub ha asimilado profundamente corrientes y escuelas y trae a su libro un trasunto de ellas que nos parece fidelísimo. Esos años, hasta la guerra del 14, que vivieron algunos pintores españoles en París, están reflejados con gran animación y fuerza.

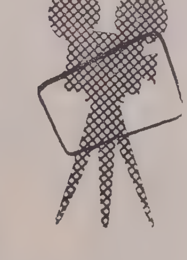
Si reparamos en el estilo de Max Aub, advertimos en seguida que Torres Campalans y él son la misma persona. Esa manera abrupta, sincopada, mezcla extraña de clasicismos y popularismos, resulta inconfundible; de modo que cuando nos aporta el testimonio de unas mujeres de Gerona o de un diputado de la Lliga, averiguamos pronto que se hallan escritos con la prosa del autor de «Luis Alvarez Petreña». Denota, por otra parte, un castellano quizá no nativo o muy mezclado con raíces extrañas, pero aprendido con fuerza. También en Unamuno se notaba ese esfuerzo.

Otro de los méritos de este libro proviene de que en él se explaya una teoría del cubismo o, mejor dicho, de unas tendencias pictóricas más amplias, a través de los aforismos que se suponen insertos en un cuaderno del pintor Torres Campalans, abandonado en París, y cuyo texto reproduce Max Aub en su «biografía». He aquí algunos de ellos: «1907. ¿Por qué la luz? ¡El objeto! El objeto existe sin luz que le valga. La luz varía; el objeto, no. La luz no es nunca (en ningún momento) igual a sí misma; detenerla es asesinarla. Los cuadros de los impresionistas están detenidos, fijos como el perro de Pompeia; piedra y ceniza. El objeto: que se pueda tocar; lados, fondos, revés; cómo se esculpe. (La luz es la creación, creación permanente, querer detenerla es sacrilegio. Contentémonos con lo creado, recreándolo a nuestra medida.» «Dejarse llevar, pintar con lo de adentro, a ojos cerrados.» «Ir contra el momento preciso, ir en contra "de ahora" para dar a las cosas un estar perdurable.» «Un pintor podía ser idiota. Ya no. De pronto, para serlo, hay que tener imaginación. (¿Hasta cuándo?)» «Quieren detener el mundo, y el mundo se los tragó con sus mentiras. Pero están ahí, con la luz que detuvieron. No pasan de ser testigos. Hay que ser acusados.» Etc.

Max Aub trae también a su libro unas conversaciones del autor con Torres Campalans, reaparecido en Méjico al cabo de los años, con las que se cierra la biografía del falso personaje. Por muchos conceptos, es ésta una de las obras más interesantes del autor de «Espejo de avaricia», quizá de los primeros libros suyos de que tengo memoria, editado por «Cruz y raya» hacia el año 35. Después de nuestra guerra, Max Aub ha llevado a cabo en Méjico una fecunda labor literaria, en la que su reciente «Jusep Torres Campalans» descuella por su originalidad y su atrevimiento de la mejor ley intelectual.

E. G.-L.

JEAN MITRY y el ritmo chaplinesco



Jean Mitry es, ante todo, el realizador de *Pacific* 231. Tiene otros muchos films cortos notables, pero éste es una de las obras maestras del cinema. En mis jiras de conferencias por América le he llevado casi siempre, como modelo de montaje, como prodigio de ritmo, como cúspide poética de lo puramente visual... Lo he visto así cien veces, y siempre me ha maravillado con la misma fascinación: es el espíritu del cinema.

Como es sabido, Honegger compuso esta música como ilustrativa de la secuencia del ferrocarril, en la película de Abel Gance *La rueda* (1919-1921). Las grandes películas mudas solían llevar música hecha para ellas por compositores célebres, para evitar las lamentables improvisaciones musicales de la orquesta o el pianista de c a d a cine. Y desprendida ya de su film, *Pacific* 231 quedó como una de las composiciones más conocidas de Honegger, el gran canto musical a la locomotora. Mitry volvió a dar a este poema sinfónico nuevas imágenes, pero ahora partiendo de la música, obligado por ella. Y de esa loca monotonía que es un tren en marcha, exactamente una locomotora en marcha, ha obtenido el mágico poema del ritmo cinematográfico. Mitry, maestro del ritmo óptico.

Mitry ha publicado dos obras sobre Charles Chaplin. La primera, *Charlot y la «fabulation» chaplinesque* (Editions Universitaires), libro lleno de hallazgos y sugestiones, de sutilezas, de agudas visiones inesperadas, libro inteligente por todas partes. Pero, sobre todas sus aportaciones, la que juzgo fundamental es el descubrimiento y análisis del ritmo en la obra de Chaplin. Ve los *films* de Charlot como danza, donde los gestos «están integrados en un movimiento reglado con metrónomo». «La danza —dice en otro lugar— le permite moverse en otra dimensión.» Sí, Charlot siempre se escapa de todos los peligros por su loco ritmo, para los demás inalcanzable, y cuando llega a su cumbre se pone a danzar. En este aspecto, el libro de Mitry constituye una aportación básica. El maestro del ritmo ve el ritmo en Charlot.

Aportación extraordinaria, más concreta si cabe, es su otra obra. No es un libro —y ello es realmente inexplicable—, sino el número extraordinario de la revista parisiense *Image et son* (núm. 100), dedicado a *Les films de Charles Chaplin*, todos los films, vistos, contados, comentados y fichados por Jean Mitry. Naturalmente, los mismos criterios de su libro anterior se aplican en esta obra a cada *film* de Chaplin, algunos dificilísimos de ver hoy. Para los que hemos trabajado sobre la obra del genio del cine, tan extensa y realmente madrepórica por su complejidad, esta es una contribución inestimable. Constituye un punto de apoyo definitivo, sobre la obra de Chaplin, como la biografía de Huff lo fué en su momento sobre la vida de la máxima figura de la pantalla. Nada hay más engañoso que la memoria cinematográfica, y mientras el cinema no tenga su «museo imaginario» al alcance de todos, un libro como éste siempre será de la mayor importancia.

Manuel VILLEGAS LOPEZ

En torno a la filosofía de X. ZUBIRI

(Viene de la página 4)

tiempo. Así como la Conciencia era sólo un carácter sustantivado del acto físico consciente, así también definir la vida como biografía es sustantivar un modo.

Desde el punto de vista de Zubiri, la vida biográfica no es, como sostiene Ortega, la realidad radical, sino que no es ni realidad ni radical, es la simple sustantivación de una nota abstraída de la naturaleza psicobiológica humana. El punto de partida de Zubiri es, pues, absolutamente incompatible con todas esas filosofías centradas en una nota abstractamente sustantivada del hombre (llámese Conciencia, Dasein, Vida, o como se quiera); por eso cualquier intento de identificar o aproximar su filosofía a otros modos de pensar, está de antemano condenado al fracaso y es empresa absurda y errónea.

Si concebimos al hombre como unidad psicobiológica, entonces la experiencia fundamental humana tendrá que ser, de alguna manera, una experiencia física. O dicho al revés: esa experiencia física sólo puede tener como sujeto a un ente psicofísico y no a ninguna de esas entidades abstractas en que se centran las filosofías hoy en boga.

VEAMOS de qué se trata: frente a todas las filosofías tradicionales que *sólo* reparaban en los contenidos sensibles que nos revelan las cosas cuando impresionan nuestro sentir, Zubiri nos advierte que es fundamental considerar *el modo cómo me enfrento con las cosas*, o dicho en su lenguaje técnico, *la habitud de enfrentamiento con las cosas*.

Ahora bien, esta habitud humana o modo de enfrentarme con las cosas, constituye para Zubiri la esencia misma de la Inteligencia y, en consecuencia, la Inteligencia no quedará definida por los "*qué*" que aprehendo sino por "*cómo*" los aprehendo. Comprenderemos muy fácilmente en qué consiste ese "cómo", si ahora contraponemos a la habitud humana o Inteligencia, la habitud animal: el animal se enfrenta con *las cosas en cuanto estímulos*, en cambio el hombre se enfrenta con ellas en *cuanto realidades*. Por eso Zubiri dirá también que la Inteligencia consiste en hacerse cargo de las cosas en cuanto realidades.

Pero estas realidades se nos dan primaria y radicalmente en forma de impresión; por tanto la Inteligencia que aprehende esas realidades es una Inteligencia Sentiente. En la experiencia física de las cosas encontraremos, pues, un *carácter de realidad* privativo de la experiencia humana. Pero este carácter de las cosas que nos es dado en la experiencia física que de ellas tenemos, no tiene un carácter específico, tal como color, sonido y olor, sino que tiene un carácter inespecífico, es decir, irreductible a una cualidad sensible o a su conjunto.

Si nos atenemos, pues, a nuestra experiencia directa, debemos reconocer que cuando aprehendemos el color blanco del papel no tenemos dos impresiones sino una sola: la impresión de blanco real o de realidad blanca. Aprehendemos, pues, la realidad en un solo acto físico que es a la vez del sentir (impresión) y de inteligir (realidad), o sea, que la inteligencia es, ella misma, intelección sentiente. Sin embargo, esto no quiere decir que el Inteligir en sí y el Sentir en sí sean uno y lo mismo, sino que constituyen una estructura unitaria.

En la intelección física o aprehensión de realidad, nos encontramos entonces con *realidades que hay*, realidades que nos son dadas como independientes de mí y que, aunque aparezcan como "analizadas" a través de los sentidos y desplegadas en mil contenidos sensibles, no se reducen a una suma o síntesis de identificación de dichas cualidades.

La intelección física de realidad nos manifiesta la condición fundamental de lo que Zubiri llama Inteligencia Sentiente: la apertura física a la realidad, el acto por el cual estamos implantados o fundados en la realidad.

PERO no perdamos de vista lo que ya adelantáramos: el concepto de Inteligencia Sentiente y Aprehensión de realidad, son conceptos que sólo tienen cabida en una filosofía que considera la realidad humana en su carácter psicobiológico. Por esto precisamente resulta absurdo e incoherente sostener que vivir, por ejemplo, es aprehender la realidad.

El hombre, entidad psicobiológica, está —por ser Inteligencia Sentiente— implantado en la realidad, y por ello Zubiri define al hombre como "animal de realidades". Esta definición separa por un abismo absoluto al hombre de los animales, para quienes las cosas no pueden presentar su carácter de realidad, no pueden presentárseles como realidades sino simplemente como estímulos. Obsérvese nuevamente que esta distinción entre animales y hombres expresada en la contraposición entre realidades y estímulos, sólo puede tener sentido dentro de la concepción psicobiológica del hombre y por ello resulta ridículo atribuir estas ideas de Zubiri a otras filosofías, donde no pueden tener cabida, puesto que han partido de una concepción abstracta del hombre. Las ideas filosóficas no pueden trasladarse (ni legalmente ni de contrabando) de un sistema a otro para formar extraños conglomerados.

Ante una consideración superficial y puramente externa a este pensamiento, podría surgir una objeción (de hecho ha sido formulada en alguna oportunidad) que, expresada en sus términos más generales, sería la siguiente: en la actualidad una multitud de filosofías nos repiten hasta la saciedad que el hombre está en el mundo y que se encuentra en un continuo e inmediato trato con las cosas. ¿No significa esto, que también para esas filosofías, la instancia primaria y fundamental del hombre es encontrarse con la realidad de las cosas? En rigor, esta objeción ya ha sido contestada en nuestra exposición anterior. Recordemos simplemente que el hombre a que se refieren esas filosofías hoy en boga, es una entidad abstracta, no una realidad psicobiológica, y por tanto, por principio, no puede ser sujeto de aprehensión de realidad. Esas filosofías consideran en primera línea el sentido con que las cosas se aparecen en mi vida, cómo me son, esto es, el modo de ser de las cosas. Así se nos dice que las cosas *son* útiles e instrumentos, porque ese es el sentido que tienen para mí o como se me aparecen en mi vida. De parecida manera se ha sostenido que la realidad de la Tierra es un mero repertorio de facilidades y dificultades, por ser éstas el sentido que la Tierra tiene para la vida humana.

Para Zubiri, en cambio, el ser está fundado en la realidad, y por esto se mueve en otro plano previo al del ser y del sentido. Esta dimensión previa queda por completo ignorada en todas las filosofías contemporáneas. Reparemos ahora en un detalle importante: para todos estos sistemas de que ahora tratamos, las cosas en cuanto útiles o instrumentos dicen una esencial referencia al hombre, y por tanto su independencia es una *relación* de independencia respecto a mí. En Zubiri, en cambio, las cosas son independientes porque son reales y no *por* y *en* una referencia a mí; son pura y simplemente independientes.

La tesis de Zubiri acerca de la realidad es, pues, en todos sus puntos, absolutamente incompatible con las doctrinas al uso.

EL contraste de la posición de Zubiri con algunas ideas de Sartre, nos ayudará finalmente a precisar otros aspectos de la concepción zubiriana. Nos explica Sartre, que una roca, por ejemplo, puede tener muy diversos sentidos según cual sea nuestro trato con ella: si pretendemos desplazarla se nos presentará como *resistente*, pero si la escalamos nos será una *ayuda* para contemplar el paisaje, un elemento para nuestra distracción, etc.

Pero Sartre se pregunta si, aparte de todos estos sentidos, podríamos conocer algo de lo que es esa roca considerada en sí misma, independientemente de todas las significaciones que puede tener o tomar como objeto de nuestro trato con ella. Su respuesta es que, por debajo de todos los sentidos, sólo nos queda algo bruto, un residuo innombrable e impensable. Esta respuesta de Sartre no debe sorprendernos en lo más mínimo: si Sartre no conoce otro modo de intelección que la intelección del sentido que las cosas tienen en mi vida, entonces es lógico que describa la realidad como un residuo ininteligible, como algo que está allende el sentido y que su descripción de la realidad sea puramente negativa. Pero nosotros sabemos que el órgano de la intelección de la realidad no es la vida, no es el sentido que algo tiene en la vida, sino la Inteligencia Sentiente, la cual nos da una descripción positiva de la realidad, mostrándonos a nosotros mismos fundados e implantados en ella misma. Volvemos a encontrarnos con otra profunda incompatibilidad entre Zubiri y las filosofías contemporáneas. Para éstas, las cosas son inteligibles tan sólo en un mundo que les da sentido. La posición de Zubiri es precisamente la inversa: el hombre está sentientemente en la realidad y en esta su aprehensión de realidad, consiste la intelección sentiente. Lejos de ser lo ininteligible la realidad es, gracias a la intelección sentiente, nuestro fundamento. No cabe, pues, inversión más grande.

Por considerarla como ininteligible, los pensadores contemporáneos han retrocedido ante la realidad y han ido a buscar la inteligibilidad en la Conciencia, en el Dasein, en el Para Sí y en la Vida. Zubiri es el primer pensador que, lejos de retroceder ante la realidad, se ha detenido en ella y ha encontrado precisamente allí donde se hacía radicar la ininteligilidad misma, el fundamento y la raíz de la inteligibilidad. No cabe vuelco más grande en el modo de pensar ni originalidad más profunda y poderosa. Pero no pensemos únicamente en las filosofías contemporáneas; la distinción entre realidad y ser no es sólo desconocida por todas las filosofías actuales sino también por las tradicionales. Por esto podemos decir que la magnitud de la diferencia existente entre la realidad y el ser mide el avance que supone la filosofía de Zubiri en el proceso histórico de la filosofía. Tal es el significado histórico de su figura solitaria a la vanguardia del pensamiento contemporáneo.

A. del C.

AL-RÁBITA • AL-CÁNTARA

El señor Ruiz Morales, Director de Relaciones Culturales español, intervino días atrás en la reunión de la Unesco *que se celebró en París, con palabras oportunas, de las que queremos recoger lo siguiente:*

Que existen numerosas razones —hasta once enumeró el señor Ruiz Morales—, razones históricas, concurrentes, que hacen de España el país apto por excelencia para facilitar la comprensión entre los valores culturales de Oriente y Occidente. Civilización tartesia; convivencia en Iberia de cristianos, musulmanes y judíos; vecindad con Marruecos, «al-Magrib al-Aqsa», o sea, el Oriente del Occidente; filosofías de Aberroes y Maimonides; viajes de Benjamin Tudela a China, un siglo antes que Marco Polo, y de Elcano...; primera versión, por el fraile español Juan Cobo, del libro filosófico chino «Ben Sim Po Cam», Espejo rico del claro corazón; *Escuela de Traductores de Toledo (siglo XII), y Escuela Occidental de lenguas orientales (siglo XIII), fundada por Raimundo Lulio, en Miramar, Mallorca... He aquí parte de los argumentos utilizados por el señor Ruiz Morales, quien a seguido citó los centros de cultura que España sostiene en Alejandría, El Cairo, Damasco, Beirut, Bagdad, Karachi, Rabat, Manila, etc.*

Son cuantiosas las becas que se conceden a estudiantes, el intercambio de Exposiciones y otras actividades tendentes a crear puentes —al-cántara— entre nuestro espíritu y el de aquellos pueblos, tan afines, por motivos incluso sanguíneos, al carácter español. «Al-Rábita», éste será el título, concluyó el señor Ruiz Morales, de la revista editada en El Cairo, a expensas de España, como órgano de los Centros Culturales Hispánicos en Oriente, y para que llegue también a los estudiosos de América que sientan esta inquietud cultural.

LA ULTIMA OPORTUNIDAD

Al cerrarse la puerta, el ruido de las máquinas amortiguó. La calle, a la luz de los focos, se jaba reluciente. Contempló distraidamente las trellas que brillaban entre las grandes y capri-osas franjas de movedizas nubes, y enfiló sus sos por la acera. El teclado de las máquinas y las linotipias martilleaba todavía sus oídos. olvía como todas las madrugadas, agotado por labor, por la variada pero para él monótona bor. Redactor de un periódico de provincias, ón de las letras. Suministrar cada mañana no-cias frescas para la avidez de los ciudadanos. nadie: ni el obrero que las leería a la hora de mer, ni el hombre de negocios que las devora-al ir a la oficina, ni el parásito de la socie-d que mataría el tiempo comentándolas, se tendría un momento a considerar quién las bía escrito, ni lo que le costó.

En el cruce de dos calles pasó junto a él la cura silueta de un sereno.

—Buenas noches—musitó, llevándose la mano la visera.

Ráfagas de viento, frescas y húmedas, hieren rostro, marcado por el cansancio.

A última hora tuvo que redactar un suelto bre el último premio literario: un joven, con su rimera novela, entraba por la puerta grande la casa de las letras. Veinticinco años y el por-enir sonriéndole. Una novela y su nombre im-reso en la portada de miles de ejemplares; co-entado y alabado en todas las revistas y pe-ódicos. Y él..., a los cincuenta años, recogiendo s basuras de esa casa que había sido el sueño de vida. Treinta y dos años bregando, matándose ara poder franquear su puerta y ni siquiera bía conseguido colarse por una ventana. Era don nadie, sin autorización para firmar lo que lía de su pluma. Si alguna vez conseguía ver nombre impreso al pie de insignificantes ar-culos, nadie se fijaba en él.

Se detuvo ante una puerta. En tanto intro-ucía la llave en la cerradura, levantó la vista: en solitaria calle se acercaba un sereno. La vieja calera crujió. El piso estaba a oscuras. A tien-s penetró en su habitación y se acercó a la esilla de noche. El círculo de luz sobre el már-ol creaba a su alrededor una acogedora penum-a. Su mujer dormía. La contempló un rato. La beza reposaba un poco ladeada sobre la almo-ada; su pelo, castaño oscuro, recogido en una decilla, aparecía irisado de canas; el rostro se estacaba en su desnudez. De la antigua belleza staba bien poco. Arrugas y más arrugas surca-n su frente, la comisura de sus labios entre-biertos y secos; y de un modo especial florecían torno a sus párpados caídos. Su respiración ovía un poco las aletas de su nariz y el pecho, e a través del camisón se insinuaba flácido. bandonada al sueño, su carácter reflejábase en gesto adusto y duro.

Sin dejar de contemplarla, retrocedió con cui-do y se sentó en una silla. Lenta y maquinal-ente fué desnudándose. El pijama estaba sobre alfombra; debió caerse del borde de la cama. agacha para cogerlo. Ella sigue en el otro undo. Se fija en sus párpados oscuros, que ntrastan con la blancura casi enfermiza de su tis. Le pareció estar viéndolos levantarse, mos-ándole el paraíso perdido de su mirada. Sus os siguen todavía siendo verdes y hermosos, ero han perdido el brillo ensoñecedor de anta-o. "Monstruo de ojos verdes" le solía llamar en s días de noviazgo, y ella se solía reír haciendo ohines. Sí, lo verde, el monstruo de los celos a lo que no parecía en ella, aumentaba más ien. El se deshacía por calmarlos. Ella fué su rcer amor, su primer triunfo. Los otros dos le abían sumido en años de dolor y amargura. Los lvidó porque ella supo darle lo que vanamente uscó en los otros. Durante años se creó un com-lejo de ser repulsivo ahuyentador de mujeres, y l ver que ella le abría su corazón se sintió re-acer. Nunca olvidaría esto. Le estaba agrade-do y trataba de demostrárselo cada día. Le abía sido fiel, fiel como un perro. Ella exigía n amor absoluto, y él se lo daba. En sus prime-os años tuvo intención de contarle sus fracasos entimentales, pero desistió, por miedo a herirla. ualquier interés mostrado por otra mujer, cual-uier mirada un poco insistente lanzada a otra, ponían furiosa. Esto le hizo pensar que el co-ocimiento de su vida anterior menoscabaría el mor, y decidió callar por compasión; le hizo reer que era su primero y único amor. Las pe-ueñas escenas de celos turbaron la vida conyu-al monótona y triste. Le dió dos hijos, que falle-ieron a tierna edad.

Sin dejar de mirarla fué abrochándose el pija-a. Del fondo del corazón le sube un acceso de ernura, de agradecimiento. Allí estaba, en toda u miseria física, huérfana de la hermosura que e sedujo hace veinte años. Pero la amaba. Se cercó al lecho e inclinándose sobre ella la con-empló un rato. Aspiró un tenue perfume, que umentó su extática mirada... Pero tenía que cudir a su diaria cita y apagó la luz.

Al sentarse ante su escritorio consultó el reloj: s tres y media. "Aun podré trabajar una hora", e dijo, y del fondo de uno de los cajones sacó na arquita. La abrió con una de las llaves de su avero. Aparecieron cuidadosamente colocados na serie de cuadernos con tapas de hule negro: u diario. Lo llevaba desde la juventud, y en él anotaba minuciosamente su vida, su vida inte-lectual, y de un modo especial, la sentimental. Los contempló con sorna.

A su mente acababa de volver el nombre del joven novelista galardonado. Sintióse humillado, y un acceso de resentimiento le hizo mirar al pri-mer estante de su biblioteca donde guardaba las carpetas con los manuscritos de sus dos novelas, que ningún editor quiso publicarlas. Conservaba también gran número de narraciones y cuentos que fueron rechazados por todas las publicacio-nes a las que osó enviar, e ignorados en todos los concursos en los que participó. A pesar de los re-petidos fracasos no estaba convencido de su inep-cia como escritor. Mantenía la ilusión de ser víc-tima de un complot. Le gustaba exponer la vida en toda su crudeza, no doblegarse ante ningún convencionalismo. Consecuencia: le cerraban las puertas del éxito, le tenían miedo. ¡Cuánto daría por ver su nombre impreso en la portada de un libro! Toda la amargura de sus fracasos estaba reflejada en su diario. Cada noche, robando una hora al sueño, con su letra minúscula y nerviosa, escribía páginas y más páginas.

Sacó de la arqueta todos los cuadernos y los acarició con cariño. Allí estaba su vida, su obra.

Por IGNACIO ZUMALDE

Sonríe la mirada perdida en el vacío y exclama en voz alta:

—¡Pero qué tonto he sido! Esta es mi obra, ¡mi obra!—y golpeó lleno de júbilo la pila de cuadernos.

Rumia, presa de febril excitación, la idea súbi-tamente brotada en su mente. Se imagina la ca-ra que pondrán sus compañeros de redacción, su mujer. El éxito del año avalado por su nombre. "Historia de un fracaso" la titulará, y... la tenía escrita. No tenía más que extractar los pasajes más patéticos y desgarradores de su diario. Sería la historia de sus ininterrumpidos fracasos y, su primer triunfo. Se la enviaría a un editor que co-nocía por veranear todos los años en la locali-dad. Ya en otro tiempo le había enviado sus dos novelas, y con esa franqueza que entre amigos se usa, le había contestado que no merecían la pena de editarlas. Pero ahora pensaría de otro modo; estaba seguro, porque lo que le enviaría había sa-lido de lo más hondo de su ser y estaba escrito con sus silenciosas lágrimas.

Sin poder contenerse de alegría escribió en su diario el proyecto. Ojeó después los viejos cua-dernos y fué señalando con trocitos de papel los pasajes a trascribir. Pensó no modificarlos por-que la sintaxis, el vocabulario, el tono mismo, se-rían elementos que reflejarían la sinceridad con que fueron escritos y le conferirían un valor más.

●

Cerró la puerta y el ruido de las máquinas se amortiguó.

—Amigo Simón —le dijo su acompañante gol-peándole cariñosamente la espalda—. Vuelvo a felicitarle de todo corazón. Nos ha dejado usted de una pieza. La verdad es que uno no sabe con quién trata.

—Gracias, señor director.

—Así que a lo dicho. Enhorabuena y buenas no-ches.

Marchaba erguido por la solitaria calle. El di-rector había quedado impresionado por la carta del editor. Al llegar a la redacción había encon-trado la carta sobre su mesa. La cara que puso al leerla atrajo la atención del director, quien no pudo menos de preguntarle lo que le ocurría. Su contestación fué tenderle la carta.

No había podido resistir la tentación de copiar una docena de cuartillas y enviárselas a su ami-go el editor, explicándole en qué consistía su obra. La contestación le llegó a vuelta de correo. La sabe de memoria: "Si en atención a la amis-tad que nos une un día le aconsejé no siguiese escribiendo novelas, hoy, no como amigo, sino como mero editor, no puedo menos de incitarle a que termine cuanto antes su novela para que la publique inmediatamente. Sus solas cuartillas me autorizan a decirle que ha escrito una obra de valor..." Sonríe gozoso acariciando la carta en el bolsillo de su chaqueta. Despertará a su mujer para darle la noticia. Se imagina la instintiva pro-testa, y la inmediata sorpresa que le hará pensar estar soñando...

—Buenas noches—masculló el sereno con el que se cruzó.

—Muy buenas—respondió saludándole con la mano.

Un mes le haría falta para preparar el manus-crito. ¿Y si pidiese las vacaciones? El director no se atreverá a negárselas. En otra ocasión quizá, pero ahora no. La llave hurga en la cerradura. La crujiente escalera, a la pálida luz de la mor-tecina bombilla, se le antojó de reluciente már-mol. Su nombre en letras mayúsculas presidiendo el éxito del año. La sonrisa, la deferencia de los que hasta entonces le volvían las espaldas. ¡Aho-ra tendrían que publicarle los artículos y cuentos rechazados con desprecio durante veinte años! ¿Cómo reaccionará la crítica...?

Al cerrar la puerta tuvo un sobresalto. A tra-vés de las entreabiertas puertas de la cocina y del despacho se filtraba luz. ¿Le pasará algo a su esposa? El corazón aceleró sus latidos y sintió molestias en el pecho. Al empujar la puerta del despacho percibió sollozos que le hicieron llegar hasta la cocina. Ella estaba sentada en una silla, el rostro escondido entre los brazos, apoyados so-bre la mesa. Sollozos lastimeros sacudían en su encorvada espalda.

—¡Tere!...—exclamó anhelante, petrificado en el quicio de la puerta.

Parece que no le ha oído. Se le acerca y, posan-do cariñosamente su mano sobre la espalda, se inclina hacia ella.

—¿Qué te pasa?

Brusco sobresalto. Dos ojos brillantes y duros le taladraron. Vuelve a hundir el rostro entre los brazos. Simón queda en suspenso, turbado, una mano en el borde de la mesa, la otra en el res-paldo de la silla. Esa mirada... Sollozos. Mascula palabras que no llega a entender. Algo le impi-de hablar a él: una especie de cuerpo extraño molesta y obstruye su garganta. Pasea su angus-tiosa mirada por la estancia. Todo está limpio y en orden: la vajilla, los cacharros en su lugar... Algo arde en el fogón, cuyas arandelas están qui-tadas: el tiro de la chimenea está abierto del todo y el fuego escapa por ella en un suspiro ten-so y continuo.

—Pero... ¿Qué te pasa?

Se levanta bruscamente. El retrocede asustado: el mármol de la mesa ha dejado su mano fría. El rostro de ella está erguido, retador. Sus des-ordenados cabellos le confieren cierta fiereza au-mentada por la mirada. Los músculos de su cue-llo están tensos como su mandíbula inferior, que al comprimir la boca mitiga su habitual sello de sensualidad. Se miden con la mirada: la de ella, ofensiva; la de él, anhelante, desconcertada. Ha sido un segundo. Ella explota y gesticula.

—¡Vete, vete a donde ellas! ¡Que te den lo que yo no te he dado! ¿Por qué veniste donde mí? ¡Di! ¿Por qué?

—Pero Tere, ¿te has vuelto loca?

Las manos de ella enmarcan su cara y comien-za a pasear a grandes zancadas. La amplia bata se hincha destruyendo los últimos vestigios de la antigua silueta esbelta. Masculla palabras que no llegan a entenderse. "Ellas..." Aguda punzada en el corazón. Insinúa un paso hacia ella. Su mano se crispa sobre el respaldo de la silla.

—Es que...

—Sí —se ha detenido y su mirada se enfrenta con la de él, mientras sus manos tratan nerviosa-mente de poner en orden sus pelos—. Lo he leí-do. Sí, lo ha leído. ¡Tu único amor! ¡Ja...!

Un sollozo ahoga sus silbantes palabras.

—Tere, no te pongas así. Deja que te explique. Tienes que comprenderme...

—No quiero saber nada. Me has estado enga-ñando. Eres como todos; como todos...

—Sí, puede ser... pero ese es el pasado. Ahora eres tú sola.

—De mí no escribías como de ellas. ¿Te crees que no sé leer?

—Tere... —trata de sonreír—. No es así. La sor-presa te ha trastornado y no has sabido apreciar. —Se ha ido acercando, dulcificando su voz—. Ve-rás, lo leeremos juntos y... Además...

—Ya no lo leeremos más, ni tú ni yo.

—¿Cómo?

—Lo que has oído. ¡Los he quemado! ¡Sí...!

No supo lo que hizo. Lanzó una especie de au-llido sordo y se encontró con la garganta de ella entre sus manos. Ella gritó tratando con las su-yas de separar las de su marido, que hacían presa en su carne, que al instante se volvió tensa. El gran triunfo se hundió en una sima honda, ne-gra, en cuyas profundidades, angustiosas y sil-bantes súplicas le hieren los oídos. Y hay un ros-tro enorme, c o n o c i d o y desconocido al mismo tiempo, con dos ojos anhelantes, la angustia gra-bada al fuego en ellos que le traspasan. "Los he quemado". "Mi nombre con mayúsculas al frente del éxito del año". Tanto tiempo esperando... "Una gran revelación". Sus dedos aprietan, aprie-tan desesperadamente tratando de apartar esa sombra que se abate sobre él sumiéndole en una soledad aterradora. "Los he quemado." Treinta y tres años y la ansiada puerta se entreabría para dejarle entrar. "Los he quemado." Las uñas de ella, que le herían las muñecas, se han disten-dido; los brazos caen inermes. Sus rostros están casi juntos. Los ojos de ella, desorbitados, súplica implorante, extraen de su memoria aquellas otras miradas cargadas de dicha y de amor que le hi-cieron vivir los momentos más felices de su vida. Una oleada de agradecimiento le trastorna. Suel-ta la presa y se sienta abatido en la silla, la ca-beza entre las manos. Ella retrocede tambaleante y se apoya en la fregadera. Respira ruidosamente, los párpados entornados, y se frota el cuello.

—Perdóname Tere... Me ha vuelto loco.



EDUCACION • CULTURA

MADRID

30 de septiembre de 1958.

Sr. Director de INDICE.

Ha pasado ya algún tiempo desde la carta que le escribí y desde la respuesta que publicó la Revista. Respuesta que me ha hecho tanto efecto que me dejó sin poder escribirle este tiempo. Créame, me resulta difícil dirigirme a usted. Las ideas bullen en mi cabeza; se forma un revuelo y no sé por dónde empezar. Esto me hace recapacitar, y pienso que no voy a saber cómo expresarme; nacen otras ideas... Quizá la causa de todo ello es la enorme cantidad de temas sobre los que me gustaría escribir, y, sobre todo, conocer sus opiniones.

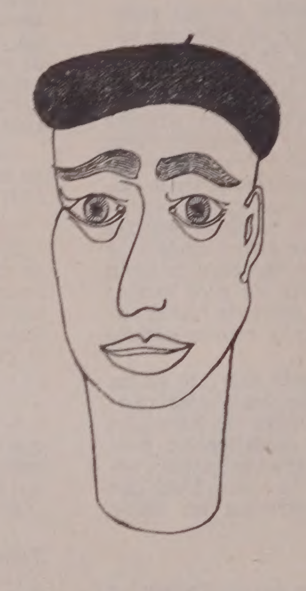
Cuando leo un artículo interesante, un comentario suyo, o cualquier otra cosa que publica INDICE, que atrae mi atención poderosamente, quisiera escribirle en el momento; pero pasados unos minutos, ya me parece menos acertada mi decisión, y lo dejo abandonado hasta ocasión mejor.

Pero volvamos al tema de la magnífica carta con que me contestó usted. Presentía, cuando recibí el número, que allí habría algo sobre mí. Abrí rápidamente las páginas, como quien busca lo que tiene certeza de encontrar, y leí: «Los dispuestos», y a continuación, mi nombre. Me sobresalté; ¡mi nombre en INDICE, y con letras tan grandes! (esto es una chiquillada, lo reconozco). Iba acompañado de mi mujer; le di un empujón: «Mira —dije—, me contesta Fernández Figueroa». Acto seguido comencé a leer ávidamente el texto. Si quiere que le diga la verdad, me enteré de muy poco la primera vez que lo leí (lo he hecho muchas); las palabras saltaban delante de mis ojos: «servir, ideas religiosas, porvenir español, *dispuestos*, libertad, España, independiente...». Exclamé: «¡Vaya carta!». (Lo dije con convencimiento, aunque si me hubiesen preguntado entonces lo que decía, no hubiera sabido responder.)

Después leí la carta más despacio, se la leí a mi mujer en voz alta. Ibamos paseando tranquilamente por el campo, camino de casa. A mi lado creo que pasó un carbonero; le miré con lo que debió ser una cara rara, porque me miró, a su vez, extrañado. Aquel hombre era tan español como yo; sin embargo, existía una gran diferencia: si yo hubiera intentado hablarle de algo sobre lo que decía la carta, estoy seguro que no me hubiera comprendido. Los pensamientos se me agolpaban. Un poco más tarde pasamos por delante de un grupo de casas donde las mujeres se agrupaban en torno a la puerta de una pequeña tienda. Era sábado; tenían prisa; se peleaban unas y otras por ser las primeras en entrar, y que las despachasen. Gritaban (no hay espectáculo comparable al de las mujeres haciendo «la compra»; siempre me ha interesado su comportamiento colectivo); yo quise encontrar allí alguien «dispuesto» o alguien capaz siquiera de educar a sus hijos en el plan de «dispuestos», como usted decía en la carta. Estaban *vacías*. ¿No era aquello una vergüenza? Me indigné, y así se lo comuniqué a mi mujer. Surgió lo inevitable: el tema de la cultura. (Me dicen que yo todo lo arreglo diciendo que «es una vergüenza» y que «no hay cultura». Yo creo que son puntos clave.)

A veces pienso que me armo un lío con las palabras *cultura* y *educación*. Puede que sean cosas distintas, pero no puedo imaginarme la cultura sin educación, aunque quizá sea posible la educación sin cultura. En todo caso, la educación ya representa un cierto tipo de cultura. Usted, sin duda, podrá aclararme este aspecto. Me agradaría un artículo suyo sobre el tema. Por ejemplo, la educación representa para mí, más que nada, formulismos que son necesarios para relacionarnos con la sociedad. Cultura es *conocimiento* humano; es saber ser (empleando ser en el sentido de existir, de vida, de humanidad). No sé si lo que digo es una tontería. Me gustaría saber expresar mi sentimiento, pero es difícil. Quizá usted me entienda.

Yo considero culto un pueblo como el francés o el inglés. Los franceses y, sobre todo, los ingleses tienen plena conciencia del hecho de *lo que son*. Gracias a ello, y en esto les ayuda la educación que reciben, tienen y disfrutan de «una libertad voluntariamente mermada», como usted indica. España no podrá ser tan libre mientras sólo unos pocos sepan cómo se es libre y qué es la libertad. Se confunde. Para muchos, ser «libre» es «hacer lo que uno quiera»; pero eso conduce a la anarquía. El problema, para mí, está en las aulas. Se tenía



que ser verdaderamente estricto con la educación de los jóvenes.

Se habla de características «típicas» españolas, del español «típico», etc. Sostengo grandes discusiones sobre este tema. No puedo creer que una persona, por el mero hecho de nacer en un país, sea de un tipo específico. Equivaldría a decir que un niño español llevado a Inglaterra, educado y tratado como un inglés, daría el mismo resultado que el niño español educado a la española. Es evidente que no sería así. Por tanto, mi argumento es siempre que *serán necesarias una o dos generaciones más, para que España pueda cambiarse*. Y el cambio debe comenzar en las escuelas, por profesores responsables, conscientes de sus deberes de instruir a futuros españoles, con el sentido de lo que representa serlo. A ello me refería al contestar a las preguntas de INDICE, al decir que había que aumentar el nivel de cultura.

Lo de la educación en las escuelas trae de la mano al problema religioso. (Lo llamo problema, porque para las personas que no quieren dar por sentado los principios religiosos católicos, la religión es un gran escollo.) No sé si me explico; lo que quiero decir es que hay dos formas de ser, a mi ver, con respecto a la religión, sea cual fuese su dogma; se puede aceptar incondicionalmente —los hay de buena y de mala fe—, o se puede ver desde un punto de vista crítico, y comenzando desde lo más elemental —que es precisamente el mayor misterio— examinar punto por punto en busca de la verdad.

Este es mi gran problema; no he podido aún tener una convicción absoluta en materia religiosa. Por todas partes veo lagunas, zonas sin explicación... Usted dirá: he ahí dónde juega su papel la FE; pero yo pregunto: ¿cómo tener fe en algo que es desconocido? Sinceramente, quisiera convencerme y encontrar la luz. Es estremecedor que haya podido existir una persona, cuya existencia no puedo ignorar, que sufrió hasta la muerte por nosotros, y que yo no acierto a comprender el porqué. Es aterrador que no haya quedado perfectamente claro.

Otro punto decisivo es la religión hecha por los hombres. ¿Cuáles son los fines de la religión? ¿Se puede admitir que existe para «atar» a los hombres?

Evidentemente, constituye un freno. Y esto, llevado un poco al extremo, conduce a cierta tiranía sobre el espíritu, para mentes cerradas. Y mencionaré, aunque sólo sea de paso, cuando se junta y se mezcla la religión con la política y cuando la religión se convierte en política. Estos temas son tan interesantes, tan reales, tan humanos, que constituyen una enorme parte de mis pensamientos.

Me gustaría concebir una sociedad perfecta, libre, donde todos fueran iguales, donde hubiera justicia, donde todos tuvieran las mismas oportunidades, donde se fuera espiritual sin precisión de ser religioso, donde no se fuera esclavo de la técnica. Concibo así la libertad. Quizá sea completamente una pura ilusión. Imposible de existir. Es muy posible que usted se ría de mí y me diga que no comprendo y que, por añadidura, no sé lo que quiero decir. Espero, sin embargo, que me comprenda, que me *intente* comprender.

Tengo una hija de corta edad (tres meses y medio); espero que me perdone si pretendo utilizarla como experimento. La educación de los hijos es fundamental. A mí me educaron en un ambiente de bastante libertad. Pienso ser con mi hija, más que un padre, un amigo. Nada de prejuicios sociales. Y que decida ella misma... Yo sabré aconsejar, pero no imponer. El tiempo se encargará de decirme si estoy equivocado.

Y llego con esto al final de mi carta. Le ruego me perdone por el tiempo que le hago dedicar a su lectura. Si usted me da permiso, me gustaría escribirle sobre otros temas, tan candentes para los españoles como la educación, la cultura... La política es otro de mis favoritos. Lo dejaré para otra.

Afectuosamente, su amigo,

Antonio SALVADOR

P. D.—Me permito incluirle algunos dibujos que he hecho para grabados. (Siguiendo la técnica de Julio Herrera, que l[...] INDICE y que me interesó muchísimo[...] agradaría me diera su opinión. Están [...]chos a ratos libres y sin grandes pr[...]siones. Puede guardarlos si el tiempo [...] quiera, aunque le agradecería que me [...] devolviera, pues son los originales. Y [...] enviaré los grabados cuando los haga[...]



Víctor d[e] la Sern[a]

CON este número ya impres[o] en parte, dan los periódico[s] la noticia de que murió Vícto[r] de la Serna. Se trata de un escritor, hijo de escritor, del qu[e] nos han separado con frecuencia actitudes y conceptos. Alguno de sus hijos, amigo nuestro, lo sabe, como la sabía naturalmente, el propio Vícto[r] de la Serna. Pero concurren e[n] este hombre circunstancias notables, que queremos destacar. Fué un luchador; tenía el instinto del lenguaje corpóreo masculino, aunque muy estudiadamente castizo a ratos. Su vet[a] de escritor de raza le nacía e[n] los redaños. Llevó al periodismo pureza de estilo, vigor lírico y una vibración política intensa. Tiene sobre España publicadas en libro o inconexas, bellas crónicas de «unidad» [y] «esperanza»: sentimientos que en él nacían vivos, sin embarg[o] del aderezo erudito, en ocasiones innecesario y ritual.

SU persona fué muy comentada, tal correspondía a un[a] profesión «ideológica» como l[a] suya, que en Europa no cuajó. Por lo que hace a España, ese cuadro ideológico suyo se **sostuvo**, tenaz, con alternativas... A él debe, por lo pronto, Víctor de la Serna lo que fué en vida y lo que quedará de é[l] tras la muerte: un acento dolorido ante ciertas discordias españolas —no importa que algunas contribuyese a prolongarlas—; su estilo político-estético, musculoso, insistimos, que arrancaba de una doctrina bien determinada: la de José Antonio Primo de Rivera. A esos principios fué íntimamente leal Víctor de la Serna, y esa lealtad, incluso como escritor, fué su piedra de toque. Según se alejaba o respondía a ella, así le salían las crónicas y las verdades.

DE ese cuadro ideológico brota un aura de energía y «salud» nacional, aunque tantos de sus sostenedores no estén a la altura de la ocasión ni del creador —del varón íntegro—, que se dejó los huesos en la empresa.

PERO éste es tema para otro comentario. Decimos adiós a Víctor de la Serna, con cierta melancolía. A él, que era un hombre de pólvora, la paz le acompañe.

Visita a Europa

(*Viene de la página 36.*)

ída, como reclamo de turistas, en un
ncón donde se podía, evidentemente,
cribir y «conspirar»...
(Escribo esta crónica a retazos. Rue-
al lector disculpa. Prometí a Carlos
urméndez que saldría en este número,
saldrá. Hoy estoy en Barcelona. Las
artillas iniciales fueron redactadas en
adrid. ¿Dónde se escribirán las si-
ientes?)
Por el momento, en el café **Landolt**,
sto Peral me acompaña. Peral es un
pañol de Almería, silencioso, que co-
zco hace años; inteligente, con dotes
ntales notorias, pero por cuya acti-
lad futura tiemblo. Nada tiene que
con los amigos de Lenin. El «activis-
», en ninguna de sus manifestaciones
su fuerte. La indolencia le sigue como
sombra. Está adherida biológicamente
él. Aprende idiomas según respira:
pensar, sin advertir que lo hace. Es-
o de corresponsal en la guerra de
estina. El primer número de INDICE,
esta que llamamos segunda etapa,
ió bajo su control. Al número siguien-
publicó una crónica de antología, en-
iando «El cóndor sin alas», de Luca
Tena.
hora vivimos en su casa. Allí viene
uscarnos Vicenta: un ser singular. Los
siguen INDICE desde sus tiempos ini-
es saben lo que la Revista debe a
Secretaría inquieta, revoltosa, fiel,
e a que abandonó el área de la pe-
... por el franco suizo. Pero ese ins-
gallego de Vicenta es una coarta-
Nadie se desprende con más gusto
lo que tiene en favor de un amigo.
stantemente abdica de sí, aunque re-
uñe. Y tiene un humor simple, que le
a del alma inteligente e inocente,
ella cree muy astuta y apercibida.
defecto es la contumacia: no se des-
de de un afecto aunque la maten.
ese cauce vierte su voluntad de do-
ción imperativa.
otro español que nos recibe, con me-
o humor, en Ginebra, es José Angel
nte. Fué Secretario de Redacción en
ICE, antes de ir a Oxford. Le dis-
e la finura, relativamente estudiada,
naneras, y también la que brota de
cabeza fría, limpia, que no se deja
ir de segundas ni terceras impresio-
Le auguro un porvenir óptimo en
etras españolas, más como ensayis-
Como poeta le falta una última voz
iva. Lo que yo llamo «instinto del
o». Y esto no se posee, no se ad-
e si no se vive inerme ante la vida;
ecir: entregado a ella fuera de toda
njía y de toda servidumbre —salvo
rvidumbre de la tristeza y el des-
aro, en que hace su nido eterno eso
llamamos Poesía—. Tenemos un
olo en lengua castellana, con dos
res: Antonio Machado, César Va-
José Angel Valente lo sabe —yo
se lo he dicho—, pero creo que
vida lo está olvidando, si bien no,
ía, en su conciencia. Me hablaba
llo. Se quejó. Quiere volver a Es-
España, sí, para un español que
e, es su savia y su tuétano. Sin el
la luz, el drama de España, un

escritor español tendrá seguridad, paz económica, pero habrá perdido la fuente de la tristeza, que es su pueblo haciéndose, sufriendo, creciendo: su pueblo pobre e inmarchitable.

Con estos amigos —discúlpeseme que los cite— pasamos horas en una ciudad grata como Ginebra, orillada junto al «lago», envuelta en neblina clemente...

De aquí partimos para La Haya, vía Basilea, bordeando el Rhin insigne. Nunca tuve sensación tal de poder y vigor. Ninguna obra humana continua, prolongada cientos de kilómetros, me dejó un pasmo semejante en los ojos...

Llegar a Basilea es cosa de poco tiempo. El billete de segunda nos da derecho a butaca sencilla, en vagón modesto, semejante o peor que los de España, pero más higiénico y en que las puertas ajustan. Vamos pocas personas. Nadie dice nada al compañero... Seguimos en tierra hospitalaria que perdió el hábito de la risa.

El paisaje es umbroso, cuidado como un jardín, verde, plomo, más plomo... Tapiz homogéneo. Chimeneas, bosques, algún ganado —las inevitables vacas suizas, color crema; lo que me sorprende: tenía en la cabeza la noción de que eran blanquinegras—. Mi mujer mira con asombro ingenuo la urbanidad del campo monótono. Me canso pronto, sin dejar de reconocer la ingente obra de voluntad que supone; el orden político, la capacidad de iniciativa que requiere. Pero ello no consigue seducirme. Lo veo con fríos ojos políticos, y aprendo. Por entre las rocas, a veces, asoman troneras de artillería, puertas de polvorines. (Suiza tiene un ejército amplio —todos los suizos útiles son soldados—, en descanso once meses de los doce del año, equipado modernamente, y de eficacia bélica, según parece, súbita.) En el recuerdo, por comparación, veo los campos secos de España, sedientos, como cuajados en sal bajo el sol implacable, pero de linfa cristalina: agua y pan que beben y comen espíritus ardentísimos, de caña musical, en los que el alma deja rumores líricos, cantos de amor y dolor desesperados. Prefiero esta guitarra.

De Basilea a La Haya no sé cuántos kilómetros nos separan. Podría echar la cuenta. Pasamos por Friburgo, Karlsruhe, Mannheim, Mainz, Koblenz, Bonn... Venlo, Eindhoven, Rotterdam. Son las estaciones de ferrocarril. Venlo es la primera parada en tierra holandesa. En Rotterdam cambiamos de tren, no sin cierto apuro. Se detiene un minuto, y los billetes los solicitó Justo Peral directamente a La Haya, sin transbordo. Por lo visto no existía tal billete, y no nos advirtió. Nos dimos cuenta a tiempo.

Mi mujer y yo preparamos ese transbordo como una batalla en tierra extranjera. Ya, ni el escaso francés-andaluz-extremeño nos servía. Por lo pronto, La Haya, visualmente, y auditivamente, se llama Den Haag. Todo salió al segundo. Tuve incluso un cuarto de hora para tomar café.

Era noche cerrada en Rotterdam. Relumbraba el agua oscura de algún canal al paso. Y brillaba alguna luz lejana, en medio del silencio exterior. Verdaderamente viajábamos en lo desconocido.

Nuestro dinero era escaso, ínfimo. Tuve la precaución de cambiar en Ginebra unos francos suizos por florines. Pero toda nuestra esperanza estaba cifrada en Carlos Gurméndez, al que llamé días antes y que tenía un pie en el avión para Madrid. Esperanza relativa, porque a Gurméndez le distinguen dos cualidades —la una es función de la otra—: su gran corazón y sus olvidos, sus errores de detalle. ¿Estaría, no estaría? Estaba. Di un respiro profundo. Y estaba su coche —que él no conduce; tiene aversión al volante.

Descendimos en una estación simple, de aire lugareño. Me parecía la de Cáceres, ¡que ya es decir! Fuimos a casa. Segunda sorpresa. Nos recibió una andaluza, de Córdoba, entre clamores y aspavientos. ¡Manuela! Como si llegásemos al pie de la Mezquita...

Mi mujer, que es de Ronda, entró en inmediata relación cordial. Yo estaba un poco sorprendido: ¡Manuela... La Haya! No casaba. Pero sí casaba. Manuela había precisamente matrimoniado en Den Haag, con un holandés que vende en un carrillo petróleo, algo más enteco que ella, no tan lozano, pero sonriente, amigo de la ginebra... ¡Un cuadro de Vermeer!

Carlos Gurméndez —su mujer, Emilia, llevaba unos días en España— sonreía con su sonrisa humana y honda, solazado de tenernos allí, en su casa, tras un viaje que a ratos habíamos pensado y que parecía imposible. Ya estaba cumplido.

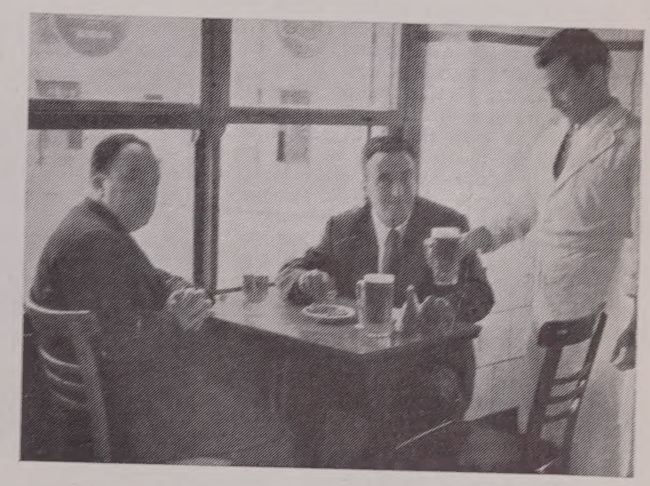
Nos levantaríamos temprano para llegar a Amsterdam. Brindamos con una copa de «champagne». Cenamos frugalmente, ahitos de tren, pero no tanto que dejásemos de recordar Madrid, a los amigos de la Revista, intenciones, ideas... Hablamos de César Vallejo. Carlos lo lee con voz grave, ancha, entumecida, como debe leerse a un poeta tan veraz, tan seriamente humano y «político», pero sin una pizca de resentimiento; pues la política en Vallejo es ética, cristianismo sin bautizo, aunque con una fe casi «divina» en la salvación terrestre, temporal, del hombre. Y él —Vallejo— es un ejemplo de que no y de que sí. Lo humano sólo no permanece; lo humano es **humus**, ceniza y polvo, y a ellos vuelve: a su origen de arcilla inanimada regresa. Pero de lo humano una brizna, como un soplo tembloroso queda, y eso que queda no es barro...

Gurméndez me ha hecho revivir el «hecho» poético adormecido de César Vallejo, el cual tiene poemas invocantes y otros, a modo de **sermón de montaña**, llenos de bienaventuranzas... Otros, también, cual estallido de látigo. Pero siempre sin hiel, sin reja ni harpón. El mismo Gurméndez es así: un amigo de miel, con su nobleza congénita, que ríe abiertamente y hondamente se pone serio. Un amigo para las horas tranquilas, de paz, en que apuramos el cáliz de lo cotidiano... La sencillez y el ser bueno por dentro le atan a los seres humildes. Gusta del amor recatado y del vino. Lleva en su tristeza, diluídos, cuajarones de esperanza.

Juan FERNANDEZ FIGUEROA



De regreso a Madrid, en INDICE.



En el «Bar Ronda», con Manolo.

El trabajo siguiente se titulará:
DE LA HAYA A HENDAYA



"PLATERO Y YO" AL CINE

UNA noticia grata para la poesía, para la literatura española en general: «Platero y yo», la inmortal elegía andaluza de Juan Ramón, va a ser llevada a la pantalla. Y muy pronto: puede decirse que ya han comenzado los preparativos.

El hombre que lleva adelante la empresa, y a quien el mismo Juan Ramón Jiménez, antes de morir, había elegido, entre otros muchos que se interesaban en producir «Platero y yo», es un norteamericano: Eduardo Mann, figura destacada del teatro estadounidense. Mann había llegado ya a un acuerdo con el poeta para la realización de la película; la muerte impidió que se firmara el contrato. Ahora, el productor americano, con su socio Thomas Weitzner, han concluído un convenio con el sobrino del poeta, Francisco Hernández Pinzón.

Se rodarán dos versiones de «Platero», en español y en inglés, y la película será en color. Los exteriores se tomarán en Moguer; los interiores, en un estudio de Madrid. Harán de música de fondo bailes y cantos populares de Andalucía, y Mann espera poder contar también con la colaboración de Joaquín Rodrigo.

Es casi seguro que dirija José Quintero, panameño, de padres españoles, y también figura destacada del teatro norteamericano. Para interpretar el papel de Juan Ramón, los productores piensan con preferencia en Gérard Philippe, aunque también hablan de José Ferrer y de Frederic March.

En cuanto al otro personaje, el inmortal Platero, aun queda por designar al protagonista...

◀ *Juan Ramón Jiménez con Eduardo Mann en Puerto Rico.*

Visita a Europa



DE GINEBRA A LA HAYA

A Marita de Peral Acosta
y a Emilia Valente.

Esta crónica debió aparecer en el número anterior. No tuve tiempo de redactarla, como tampoco otro escrito anunciado a los lectores: el comentario de la ETICA de José Luis Aranguren, libro de gran empeño, comenzado a leer y que exige meditación, sosiego; lo que el firmante en modo alguno posee.

● Cogí el avión, una mañana clara, y partimos para Ginebra. Me acompañaba mi mujer. El avión es una «experiencia» aún no resuelta, una «técnica» de viaje con fallos... Ya sé que tantos accidentes da el tren, e incluso más el automóvil. Pero se pisa tierra. El problema psicológico del avión es que se está en el aire. Recuerdo un viaje inolvidable a Barcelona. Bajamos, sin excepción en un pasajero, con el rostro frío, distendido, cual al final de una sesión de tortura. (Iba a decir de «espiritismo» o de «interrogatorio policial», pero no conozco por mí mismo ninguno de ambos sucesos.)

El cielo, según digo, estaba despejado, con ligera bruma. Tardamos tres horas. Desde arriba, atravesando Francia, se percibe el contraste con nuestros montes pétreos, erizados, de plantas rastreras agarradas con cinco uñas al suelo inhospitalario. ¡Bellos campos magros franceses, que desde arriba se advertían ubérrimos, verdes, y que luego a la vuelta, desde Bélgica, pisamos con admiración y una cosquilleante envidia!

Suiza se «adivina» en seguida. Las manchas de los bosques son espesas, oscuras, como si tuviesen «bulto». Parece que un gigante ha soplado bajo el color.

Descender en Ginebra tres horas después de abandonar España es caer en otro mundo... Un aeródromo pequeño, cuidadísimo, enmarcado en tupido boscaje. Se está como en una plataforma «civilizada», en el sentido de artificial, de ser fruto de la mano del hombre. Los policías, ordenancistas y amables, no gastan contemplaciones. (Debo confesar aquí, y me avergüenza un poco como director de INDICE, que mi «francés» es rupestre, en lo que es: un diez por ciento, y en el resto, nulo. Mi mujer se defiende de mejor —aunque tampoco— y me ayuda. Pero con ese francés extremeño-andaluz atravesamos Europa, sin tropiezo ni contratiempo, entendiéndonos; de lo que estoy satisfecho. Rehago en mí la peripecia del Embajador de mi tierra en el Vaticano, que «sólo hablaba», ante la dulce desesperación del Papa, «un extraño idioma llamado el extremeño». De amigos sé que en quince días chamullan el alemán, el inglés, el turco... Yo dí clase cierto tiempo para aprender la lengua de Shakespeare —y creo que no tenía mal acento—, pero preferí bromear en las clases con el profesor, sobre «Gibraltar» y «Felipe II», yéndonos luego juntos a tomar vino en una cercana taberna. Mi profesor, irlandés, arquitecto joven, se desayunaba con media botella y tomaba lecciones de guitarra durante cuatro horas al día. El debió cumplir su cometido; yo viajo ahora con mi parla incivil, aunque creo que culta, esperando a que el amigo que aprende



Carlos Gurméndez

ruso en dos meses —vive en Ginebra— llegue, para salir del aeropuerto con prontitud. Tiene coche y él me traduce.)

Estoy hablando de Extremadura, de Irlanda, de la guitarra y del vino. Estoy en Ginebra... Hablo de Europa, que, por lo pronto, es esto: variedad; heterogéneo mosaico de gustos, aptitudes, géneros de vida, palabras... ¿Cómo entenderse? Después visitaremos La Haya, atravesando Alemania junto al Rhin, Amsterdam, Bruselas, París... Demasiado viaje para quince días, o para pensar en un «juicio» sobre lo que veo. No soy tan mentecato. Sin embargo, a título de referencia, diré: «Esto se me ocurre, tal reflexión o intuición nace en mi conciencia...» Europa no se digiere en dos semanas, como una píldora, pero puede «olerse». Tal es mi técnica. Soy una especie de can extremeño, con hambre histórica de siglos, que se ha propuesto ventear la liebre europea. Y apresarla. Todo viaje es una aventura cinegética del espíritu, a la caza de impresiones: lo que salte. Pero hay olfatos negados para lo visual y turgente. Yo prefiero los ocultos latidos, el trasfondo de las cosas, su alma íntima, según en la mía despierten o no algún eco.

Europa me parece —impresión instantánea— poco «pecadora». Luego diré alguna razón de este exabrupto y qué sentido le atribuyo, con su punta de bien y de mal.

Ginebra, en los márgenes del lago, es una ciudad de provincias, como Valencia o Sevilla, pero cuidada, sin «ángel», sin alboroto, regida en silencio. De ninguna parte parecen brotar las órdenes. Se respira bienestar y libertad, aunque algo insípidas, cual un hueso al que hubieran vaciado su tuétano. ¿Qué hacer? Damos paseos por las calles. Todo el mundo está en su trabajo. A las doce comienza el tráfico insistente de coches, que dura veinte minutos; y se ha repetido antes, a las ocho. Vuelve a las dos menos cuarto y a las seis. Entre los automóviles, bicicletas, motos...; pero, sobre todo, automóviles. Son las horas que podríamos decir genesíacas de la riqueza suiza, de su paz, de su confort... Se vive bien aquí, «pobremente». Entiéndase: que es una vida pobre de ricos; la vida del tedio sin peligro, sin problemas, que busca intensos instantes artificiales de ofuscación; arranca la luz de los ojos —ventanas del ser íntimo—, ensombrece la mirada, dejándola como yerma; apacible, desde luego, mas con apacibilidad algo vegetativa, no doliente ni pícara. Esto de no ver reír en Ginebra ni en Holanda, los países archilibres de Europa, protestantes, es algo que merece pensarse despacio, como quien rumia un caramelo de estopa que no se deshace en la boca ni da sabor.

Pueden tomarse mis palabras al pie de la letra o en su sentido intencional. En cualquier caso brotan de una voluntad decidida de acercamiento y comprensión. Pero sin entendernos no nos entenderemos, valga la perogrullada. Y España ha de entender y ser entendida europea, españolamente, pues España ha de estar en Europa, como debe, dando su olor y su sabor; mas también recibiendo el aire liberante, el baño civilizatorio, aunque nuestros ojos se tornen menos brillantes y el corazón menos insensato y vivo...

Una ley de compensación preside lo humano. Suele decirse: lo que no va en lágrimas va en suspiros. Así es. Nosotros somos menos sosegados, más hirvientes, pero también más vivientes... En Suiza, por lo que yo he visto, los ciudadanos no tienen zozobra de su porvenir, y, sin embargo, sólo para él viven. En España se vive pendiente del mañana, pero se disfruta el hoy, se le estruja hasta sacarle la substancia. Un **café** en Ginebra —apenas los hay— es una cosa triste. En España, los que quedan, son animados y «humanos». Esta sensación de humanidad —que vuelve a recobrarse, con un gesto más artificioso, más hosco, en Francia— es lo que hace del español lo que es: un hombre «inmediato», comunicativo, que puede ser cruel, pero no sórdido; con una especie de crueldad sana, vital, no pensada, no demoníaca. La crueldad española, tan patente, tiene algo de ángel exterminador, o de exabrupto: todo como un chorro de lava, quemando todo al paso, hasta que se enfría.

Si Suiza se convierte en cruel, o Alemania, se convierten en estrictamente crueles. Los sentimientos, instintivos, espontáneos —y en ese sentido «puros»—, degeneran en operación matemática: símbolos, conceptos. El hombre suma y resta, ensaya al matar... La paz alemana, como la suiza, salvadas las distancias, me producen un cierto repeluzno; estoy a la expectativa, no me confío. Así como el beligerante, guerrero pueblo español es el de las **neutralidades** en la guerra...

Pero los suizos también fueron un pueblo de soldados arriscados y pícaros. ¿Qué ha pasado aquí, para tal «sustitución» de conciencia? En algún lugar, en algún suceso ha de hallarse la clave. Los hombres no cambian de talante

—que diría Aranguren—, menos aún
índole, en años, por azar...

Dando un paseo por la Ginebra vie
hasta descender al jardín del «mur
me encuentro la respuesta. Allí está C
vino; y los otros. Un día Suiza se a
en almas, en soberbia, contra la ley
tólica, la ley de Roma. Por mal interp
tada o servida que esa ley fuese,
la ley de la libertad: la ley acoged
donde cabe la miseria, la tristeza, el d
honor, el «pecado», y donde el pecad
el indigno, el triste, pueden arrepen
se, alegrarse y volver a ser... Calv
interrumpió esa ley, rompió la cad
de la caridad, que era de la **unidad**
Roma del género humano. ¡No todos
mos iguales!, dijo. Y en efecto, los
zos, libres de la ley cristiana roma
comenzaron a convertirse en ceñu
emprendiendo la carrera del **éxito,**
era la prueba en vida de si Dios
acogía como a predilectos o como a
rias... Era la carrera de la insolidarid
del sálvese el que pueda, que cuajó
líticamente en la democracia del
libre, igualitario. Pero no es lo mis
ciudadanamente hablando, el desasist
el mísero, que el pudiente; ni el hon
que el prevaricador. Y sin embargo
los ojos de Dios, en la raíz de sus
mas son iguales. ¡Paradoja curiosa,
de la doctrina discriminatoria, separ
ta de Calvino, haya brotado, en p
la democracia «niveladora» europea

En la ciudad antigua se respira
vaho solemne, en pequeño... Las cue
son empinadas y cortas; los edif
públicos no atosigan. La Catedral
traza altiva, aparece rodeada de cal
íntimas, encima de un altozano no
greído. Ginebra debió ser, aquellos
de «la reforma», un puñado de ge
bélicas, acongojadas de temor y de
ritanismo místico.

Más abajo está el café **Landolt,** d
Lenin se reunía con los expatriado
sos y vivió sus años de exilio vigil
Es un salón modernizado, limpio y
modo. Nos sirve una amable cama
de origen italiano. Dentro existe un

(Pasa a la págin

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

España	(un año)	150 pesetas
Extranjero	(un año)	5,— dólares
Países de habla española	(un año)	4,50 dólares

MADRID: Francisco Silvela, 55 ● Apartado 6076

indice
de artes y letras